

KEHADIRAN TARI GAYA SURAKARTA DI DAERAH ISTIMEWA YOGYAKARTA

*(The Existence of Surakarta Classical Dance stile in the special
of Propinci Yogyakarta)*

Oleh : Sri Sumaryanto*

ABSTRAK

Studi ini bertujuan untuk melacak serta mengungkap perkembangan tari gaya Surakarta di Daerah Istimewa Yogyakarta. Hampir dapat dipastikan, pecahnya Mataram menjadi dua pada tahun 1755, merupakan peristiwa yang melatarbelakangi pembentukan tari gaya Surakarta dan gaya Yogyakarta. Tari gaya Yogyakarta lebih bersifat klasik dengan garis-garis lurus yang kokoh, sedangkan gaya Surakarta telah mengarah ke gaya romantik dengan garis-garis lengkung yang indah.

Mengingat masyarakat Yogyakarta dan Surakarta yang sejak pecahnya Mataram selalu terlibat persaingan, maka suatu kejanggalan yang sangat menarik apabila saat ini di Yogyakarta ternyata banyak dipergelarkan tarian gaya Surakarta, demikian sebaliknya. Asumsi semula memperkirakan perubahan struktur masyarakat mengakibatkan adanya perubahan selera estetis, ternyata terdapat faktor-faktor lain penyebab tari gaya Surakarta dapat diterima oleh masyarakat Yogyakarta, bahkan kehidupannya cukup subur.

Perkembangan tari gaya Surakarta di Yogyakarta berkaitan erat dengan masyarakat Yogyakarta sebagai pendukungnya. Sebagai masyarakat kota yang memiliki akar kebudayaan tradisional yang kuat dan terbuka bagi cita kebangsaan baru dan cita modernitas, masyarakat kota merupakan komunitas yang ambivalent dalam sikap budayanya. Disisi lain peranan pemerintah yang secara sadar telah memberikan sarana dan prasarana, serta eksisnya organisasi-organisasi tari gaya Surakarta relatif baru, artinya bagi perkembangan tari gaya Surakarta di Daerah Istimewa Yogyakarta. Seniman-seniman tari gaya Surakarta yang

*Staf Pengajar Jurusan Tari STSI Surakarta

disesuaikan dengan tuntutan “kekinian”, disamping juga mampu mengemas seni pertunjukan tari menjadi sebuah bentuk kesenian yang menarik untuk diikuti.

Kata Kunci : Tari, Gaya, Surakarta, Yogyakarta

A. Pendahuluan

Sesudah Indonesia merdeka pada tahun 1945, rasa kebangsaan tumbuh subur di seluruh masyarakat Indonesia. Ini berarti pula bahwa seni tari juga mengalami perubahan sesuai dengan struktur masyarakat pendukungnya yaitu masyarakat modern yang bersifat demokratis. Sejak jaman ini pula semua tari-tarian yang didukung oleh masyarakat Indonesia adalah tari-tarian nasional, semuanya adalah milik bangsa Indonesia.

Sebagai akibat perubahan struktur masyarakat maka tari-tarian istana yang semula hanya berkembang dan hanya bisa dinikmati oleh golongan istana dan bangsawan saja kini dengan bebas dapat dipelajari dan dipergelarkan untuk berbagai kepentingan masyarakat. Penyebarluasannya tidak terbatas pada masing-masing daerah, tetapi juga berkembang ke daerah-daerah yang lain.

Seiring dengan zaman yang semakin maju kesenian berkembang dengan pesatnya. Daerah Istimewa Yogyakarta sebagai pusat kebudayaan Jawa banyak menghasilkan berbagai bentuk tari-tarian yang memberikan ciri ekhasannya baik itu yang berasal dari istana (tari klasik) maupun tari kerakyatan. Pada saat ini banyak tari-tarian seperti Sumatera, Bali, Betawi, Jawa Timuran, Surakarta dan dari daerah lainnya sering dipergelarkan untuk berbagai keperluan, mulai dari upacara khitanan, resepsi perkawinan, festival-festival, sampai pada paket wisata. Tari-tarian tersebut tumbuh dan berkembang sejalan dengan situasi dan kondisi masyarakat.

Pertunjukan-pertunjukan tari gaya Surakarta di Yogyakarta saat ini bisa dilihat pada berbagai peristiwa-peristiwa penting di masyarakat. Satu contoh hampir dapat dipastikan bahwa dalam upacara pesta perkawinan tari *Gambyong*, *Karonsih*, *Gatokaca Gandrung*, dan *Enggar-anggar* akan hadir sebagai acara hiburan atau pelengkap suguhan. Di

samping itu tidak jarang tari *Gambyong masal*, *Bambangan Cakil* dipentaskan untuk peresmian gedung-gedung pemerintahan, sampai penyambutan tamu penting tamu-tamu kenegaraan. Hal lain yang menarik bahwa di Yogyakarta juga banyak grup-grup atau sanggar-sanggar yang juga memberikan konsumsi tari gaya Surakarta. Grup-grup seni yang ada diantaranya sudah mempunyai jadwal tetap untuk mengisi acara di hotel-hotel. Taman Pariwisata yang memang menyuguhkan sendratari Ramayana dengan gaya Surakarta, di Taman Wisata Prambanan juga lebih banyak diisi oleh grup-grup tari gaya Surakarta. Masalahnya adalah bagaimanakah eksistensi tari gaya Surakarta di daerah Istimewa Yogyakarta? Pertanyaan ini diajukan mengingat kedua gaya tari gaya Surakarta dan Yogyakarta berasal dari akar yang sama yaitu Joged Mataram, namun dalam perkembangannya di masyarakat, sejak pecahnya Mataram menjadi dua mengalami perbedaan yang cukup besar.

D. Tari Gaya Surakarta di Daerah Istimewa Yogyakarta

Di wilayah Daerah Istimewa Yogyakarta, penyajian tari gaya Surakarta dapat dikategorikan menjadi dua, yaitu didalam Pura Pakualaman dan diluar pura Pau Alaman. keduanya berkembang di atas dua jalur yang ditopang oleh dua kelompok masyarakat yang masing-masing anggotanya mempunyai latar belakang yang berbeda. Perbedaan itu timbul karena tergantung pula pada selera estetis sebagai salah satu segi penyebabnya.

E. Tari Gaya Surakarta di Pura Paku Alaman

Terbentuknya atau kehadiran tari-tarian di Pula Paku Alaman dalam melanjutkan tradisi Surakarta tampaknya memiliki titik tolak yang dapat dikatakan cukup jelas, yaitu sejak penguasa ke-7 Pura Paku Alaman menikah dengan putri Sunan Buwana X dari Istana Surakarta. Lima hari sesudah pernikahan (*sepekenan*) pengantin wanita dibawa ke tempat tinggal pengantin laki-laki dalam suatu upacara yang disebut *jangan menir*. Upacara ini dilaksanakan di Pura Paku Alaman pada tanggal 9 Januari 1909, ada pada kesempatan ini pula ditampilkan *Bedhaya Tejanata* dari istana Surakarta dengan beberapa orang *abdi dalem bedhaya* untuk menariknya.

Setelah tari *Bedhaya Tejanata* muncul bersama upacara *Jangan menir*, kemudian menyusul masuk ke Pura Paku Alaman *Bedhaya Kabar*, *Bedhaya Pangkur*, dan *Bedhaya Endhol-Endhol* ditambah empat macam

tari srimpi, yaitu *Gambir*, *Sawit*, *Sangupati*, *Anglir Mendung*, dan *Dhempel* (Kusmiyati, 1986: 65-68).

Sejak saat itu tari gaya Surakarta telah menjadi bagian dari pergelaran-pergelaran yang diselenggarakan di Pura Paku Alaman. Pada masa Sri Paku Alam VIII, sedikit demi sedikit mengalami perubahan, yaitu merupakan perpaduan antara tari gaya Surakarta dan gaya Yogyakarta. Pembentukan kebiasaan baru yang diprakarsai oleh Sri Paku Alam VIII ini, kemudian disebut dengan gaya Paku Alaman berkembang hingga saat ini. memberikannya itu tidak lagi secara eksklusif ditampilkan dalam fungsinya yang lama yaitu untuk ritual saja, namun kini telah bergeser menjadi seni tontonan (penyajian estetis) yang dapat dinikmati oleh masyarakat umum.

F. Tari Gaya Surakarta di Luar Pura Paku Alaman

Berbeda dengan di istana Paku Alaman, kehadiran tari gaya Surakarta di kalangan masyarakat Yogyakarta baru mulai terlihat sekitar tahun 1950-an. Seiring dengan meningkatnya pendatang-pendatang dari Surakarta yang ingin bekerja atau belajar di Yogyakarta maka beberapa organisasi tari gaya Surakarta mulai bermunculan. Para pendatang dari Surakarta disamping mengajarkan tari juga memberikan sajian pertunjukan tari gaya Surakarta kepada masyarakat.

Penyajian tari gaya Surakarta di kalangan masyarakat relatif tidak sama dengan jenis-jenis tarian istana asalnya. Yang jelas terlihat adalah jenis-jenis tarian yang disajikan tidak sama dengan yang sering dilakukan oleh istana asalnya atau di dalam Pura Paku Alaman. Misalnya tarian khas istana seperti *bedhaya* atau *srimpi* tidak pernah dilakukan di kalangan masyarakat, sebaliknya istana tidak pernah mengajarkan bentuk tarian semacam *gambyong*.

Tari-tarian yang sering dilakukan meliputi berbagai bentuk, diantaranya adalah bentuk tari tunggal, duet atau berpasangan serta kelompok. Bentuk tarian tunggal yang digemari untuk putra adalah *Klana Topeng*, *Gaotkaca Gandrung*, dan *Gambiranom*. Tari untuk putri adalah *Gambyong*, *Golek*, dan *Bandan*. Tarian duet atau berpasangan yang banyak dikenal serta digemari yaitu *Bambangan Cakil*, *Srikandi Mtistakaweni*, *Handaga Bugis*, *Menak Jinggo Dayun*, dan *Karonsih*. Untuk tarian kelompok biasanya disajikan dalam bentuk Dramatari atau Sendratari. Adapun cerita yang sering ditampilkan banyak mengambil

dari epos Mahabarata, Ramayana, Panji atau Damarwulan. Dalam penyajiannya bisa dalam bentuk fragmen ataupun secara utuh yang biasa disebut lakon.

Dramatari *wayang wong*, sekitar tahun 1930-1960-an adalah salah satu bentuk tarian yang sangat digemari. Seperti dikatakan oleh Jennifer, bahwa pada awal tahun 1950-an wayang orang gaya Yogyakarta, masih menarik banyak orang, namun pada akhir 1950-an pertunjukannya kalah populer dengan wayang orang panggung gaya Surakarta. (Lindsay, 1991: 152). Sampai muncul bentuk sendratari pada tahun 1961, yang berkembang dengan pesat serta mulai disukai oleh masyarakat, berakibat kuantitas pertunjukan wayang orang sedikit menurun.

Pertunjukan sendratari gaya Surakarta dapat dijumpai sebagai paket wisata di hotel-hotel, seperti hotel *Garuda, Ambarukmo, Melia Purosani, Syntika, Phonix, Tirta Kencana*, dan hotel *Dalem Ngabean* Yogyakarta, Sendratari juga ditampilkan di tempat-tempat hiburan seperti di panggung terbuka maupun tertutup candi *Prambanan* dan di Taman Hiburan *Purawisata*, ini merupakan aset pemerintah Daerah Istimewa Yogyakarta sebagai tempat hiburan.

Satu fenomena menarik bahwa pada Festival Sendratari antara dari II se Daerah Istimewa Yogyakarta sejak tahun 1970 yang secara rutin diselenggarakan setiap tahun sekali, dalam beberapa kali penyelenggaraan selalu ada wakil daerah yang dalam penyajiannya mengacu pada tari gaya Surakarta. Maka pada tahun 1975 panitia penyelenggara mulai membatasi bahwa para peserta harus menyajikan sendratari dengan mengacu pada tari gaya Yogyakarta (Pangarsobroto, 1977: 14). Fenomena serupa juga terjadi pada Pekan Kesenian Pelajar SLTP/SLTA yang diselenggarakan mulai tahun 1973. Khusus untuk lomba tari ternyata tari gaya Surakarta adalah yang paling banyak pesertanya. Diperkirakan berbanding 1:5:3, yaitu apabila yang memilih tari gaya Yogyakarta 1 orang maka yang memilih tari gaya Surakarta 5 orang, dan kreasi baru 3 orang. Keadaan ini terus berlanjut hingga pada tahun 1984 untuk gaya Surakarta tidak diikutsertakan. (Sutomo, Wawancara; 3 Nov 1994). Dari data yang disampaikan dapat diketahui bagaimana animo dari masyarakat Yogyakarta terhadap tari gaya Surakarta.

Dalam penyebarannya organisasi-organisasi atau grup tari gaya

Surakarta yang mempunyai peranan penting adalah *Marsudi Wirama*, salah satu organisasi tari gaya Surakarta yang pertama kali muncul di Yogyakarta. Banyak anggota masyarakat yang belajar di organisasi Marsudi Wirama, mulai dari murid sekolah dasar sampai yang tergolong dewasa. Perkembangan organisasi Marsudi Wirama cukup pesat, terbukti dengan didirikannya cabang-cabangnya di daerah Gunung Kidul, yaitu di desa Semanu, Semin, Pojong, Pathuk, (Wahyuningsih, Wawancara; 24 Nov 1996).

Selain Marsudi Wirama, organisasi yang timbul kemudian adalah Himpunan Siswa Budaya yaitu sebuah organisasi kesenian yang didirikan oleh mahasiswa Universitas Gadjah Mada (UGM) pada tahun 1952, dibawah pimpinan Humardani. Adapun tari-tarian yang sering disajikan oleh HSB berbeda dengan tari-tarian yang sering ditampilkan oleh Marsudi Wirama ataupun Paku Alaman, yaitu merupakan bentuk garaan baru. Beberapa hal yang mencolok dari garapannya misalnya "*dramatari tanpa dialog*" dengan iringan karawitan yang digarap tanpa berhenti. Garapan ini merupakan garapan yang pertama kali muncul sebelum adanya Sendratari Ramayana Prambanan (1961); waktu (durasi) pertunjukan yang lebih padat; perubahan gerak yang lebih ditekankan pada perluasan (volume), dan tekana (aksentuasi) gerak yang sedikit banyak menyimpang dari vokabuler-vokabuler gerak tradisi; lebih bertekanan kepada ketidakberaturan, keragaman, dan ekspresi dramatik; menggunakan garapan iringan yang cepat ganti irama. Perkembangan pertunjukan memperlihatkan ketergantungannya yang semakin besar kepada penonton tari. Seperti dikatakan oleh Rustopo bahwa perubahan-perubahan yang dilakukan oleh HSB merupakan penggarapan unsur-unsur seni tradisi Surakarta yang disesuaikan dengan tuntutan "kekinian" pada saat itu. Di samping itu juga merupakan awal diciptakannya pembuatan iringan seni tari, karawitan, dan pedalangan. (Rustopo, 1990: 58059). Perkembangan organisasi tari terus berkembang diantaranya kemudian timbul organisasi-organisasi tari *Arena Budaya*, *Sekar Puri*, *Puri Eka Budaya*.

Di sisi lain pemerintah juga mulai mendiirikan lembaga-lembaga formal seperti Konservatori Tari Indonesia (1961) yang sekarang menjadi Sekolah Menengah Karawitan Indonesia, kemudian menjadi Akademi Seni Tari Indonesia (1964) yang sekarang menjadi jurusan tari pada Institut Seni Indonesia. Kedua lembaga tari selain memberikan materi pelajaran

tari daerah setempat (gaya Yogyakarta), juga tari dari daerah lain termasuk tari gaya Surakarta.

Kemudian tahun 1970-an muncul grup-grup tari seperti : Antika Budaya, Cahyo Gumelar, Kusuma Aji, Purwo Retno, Mardi Budaya, Sarira Budaya, Kartika Budayam Kusuma Indria, Ayodya, Puspowarno, dan masih banyak grup-grup kecil tanpa nama, tumbuh dan berkembang di Yogyakarta berjajar dengan tari gaya Yogyakarta.

Membicarakan nilai-nilai estetika tari gaya Surakarta berarti mengungkap unsur-unsur tari gaya Surakarta yang menyangkut keindahan. Berikut ini nilai-nilai estetis yang menyangkut pada gerak, iringan, tari, tata rias wajah, dan busana, dialog dan hal-hal lain yang mendukung perwujudan tari gaya Surakarta.

B. Persamaan dan Perbedaan Nilai Estetika Tari Gaya Surakarta dan di Daerah Istimewa Yogyakarta.

1. Tinjauan Gerak

Gaya di dalam tari menurut Sedyawati adalah sifat pembawaan tari yang didalamnya menyangkut cara-cara bergerak tertentu yang merupakan ciri khas sebagai pengenal dari gaya yang bersangkutan. Dalam hal ini Soedarsono mengatakan bahwa gaya Yogyakarta lebih bersifat klasik dengan garis-garis yang sederhana serta tidak banyak berbunga-bunga, sedangkan gaya Surakarta sudah mengarah ke gaya romantik yang lebih banyak mengungkapkan garis-garis lengkung yang indah.

Untuk memperjelas mengenai perbedaan antara gaya Yogyakarta dan gaya Surakarta, maka tulisan Pangeran Soeryodiningrat (1921) yang juga dikutip oleh Th Suharti, dapat memberikan gambaran :

1. Sikap penari baik pria maupun wanita, bahwa dalam gaya Surakarta kesannya halus dan lentur, sedangkan dalam gaya Yogyakarta sikapnya tegap dan kuat. Sebagai contoh srimpi gaya Yogyakarta bila dibandingkan dengan Srimpi Surakarta lebih berkesan jantan.
2. Pada tari gaya Yogyakarta biasanya punggungnya dijalankan dengan keras, sehingga orang yang ahak bongkok (dengan pundak agak menonjol) pada waktu latihan terpaksa menegakkan punggung sehingga karenalatihan yang terus menerus menjadi

kebiasaan. Untuk tari gaya Surakarta aturan bukan menjadi keharusan.

3. Pada waktu "srisig" untuk pria maupun wanita pada tari Yogyakarta orang berjalan di atas jari-jari, sedangkan di Surakarta tidak selalu demikian.
4. Khusus untuk tari wanita dan juga pria yang bertipe halus dalam gaya Surakarta merupakan kebiasaan, bahwa lengan atas lebih didekatkan pada iga-iga, karena letak tangannya dituntut menggunakan sikap "trap cethik". Sebaliknya untuk gaya Yogyakarta antara lengan dengan badan terbuka karena antara tangan dan siku hampir satu garis lurus ke depan, sehingga dengan begitu memberikan kesan sifat yang cenderung gagah.

Pola-pola gerak halus lentur seperti yang diungkapkan Soryodiningrat, terutama pada tari putri bisa diamati pada gerak-gerak seperti lenggut, memutar, agek lambung, dan engkyek. Kiranya sesuai dengan konsep estetis tari putri gaya Surakarta (patrap beksa.sikap laku tari dalam Seat Kridhawayanga) yang disebut pucang kanginan. Sementara untuk pola gerak putri gaya Yogyakarta) yaitu sikap berdiri tegak juga mempunyai pola gerak yang berbeda. Di dalam tari gaya Surakarta dikenal adanya empat jenis tarian pokok yaitu halus, branyak, bregas, dan sereng-regu. Selain itu ada empat macam pula pola-pola gerak untuk kaki. Tanjak untuk tarian halus disebut ganggeng kanyut (ganggang hanyut) yaitu telapak kaki agak berlekuk, tumit menumpu, gerakannya menyusul gong di saat meninggi: tanjak branyak disebut prenjak tinaji (prenjak dipanah) yaitu lutut agak berlekuk, tumit menumpu, gerakannya bersamaan dengan gong, tanjak bregas disebut banyak slulup (angsa menyelam) yaitu lutut ditekuk bagai garuda, telapak kaki rata, lambung dada condong ke depan, leher menunduk kemudian diangkat, gerakan sedikit mendahului gong, tanjak serengregu disebut kebo menggah (kerbau marah) yaitu kedudukan kaki menjangkah, telapak kaki rata, lambung dada condong ke depan, leher agak tegak, gerakannya kaki menapak dasar, lambung, dada, dan leher agak tegak, gerakannya bersamaan dengan gong (Brakel, 1991:25). Sementara bentuk tanjak tari gaya Yogyakarta disebut tancep hanya satu yaitu berdiri tegak lurus

dengan posisi kedua kaki terdapat jarak sekitar dua telapak kaki untuk penari alusan, dan dua atau tiga telapak kaki untuk penari gagahan, serta untuk penari putri hampir tidak ada jarak. Adapun posisi lengan kanan putri lurus sejajar dengan badan, bagian bawah agak membuka ke samping dengan tangan kanan ngithing, dan tangan kiri memegang seredan (kelebihan kain yang berada di samping kiri pinggul). Baik untuk penari putra halus, putra gagah, dan putri gerakannya pada umumnya dilakukan bersamaan dengan gong.

Sejalan dengan penjelasan Pangeran Soeryodiningrat, Wisnoe Wardhana lebih menegaskan bahwa standardisasi dalam tari gaya Yogyakarta yang mengikat menyebabkan penari-penari harus memegang teguh dan disiplin yang ketat. Ekspresi emosi juga sangat dibatasi oleh standar-standar yang sudah ada. Dengan demikian konsentrasi dan disiplin penari harus diarahkan kepada pedoman serta patokan-patokan yang sudah ada, baik mengenai teknis tarinya seperti junjungan kaki, angkatan tangan, maupun isi kejiwaannya. Oleh karena itu kesannya menjadi kaku, tapi kakudisini tetap indah. Sementara untuk tari gaya Surakarta itu luweskan yang ada tetap dilakukan tetapi sedikit ada kebebasan tidak seketat pada tari gaya Yogyakarta. Kebebasan disini dalam arti bahwa darikonsep-konsep yang telah ada seperti dalam Serat Wedhataya, Serat Kridhawayangga, dan sebagainya itu masih bisa dikembangkan seluas-luasnya menurut interpretasi dari para generasi tari sekarang (Wardhana, 1996:wawancara 8 Feb).

Dari beberapa uraian dapat dikatakan bahwa dalam melakukandidalam tari gaya Yogyakarta, penari lebih menekankan diri pada konvensi-konvensi yang telah disepakati. ada kesan bahwa pelanggaran terhadap bermacam-macam aturan yan telah ditentukan sama sekali tidak dibenarkan dan dianggap salah. Sementara dalam tari gaya Surakarta tidak lagi secara ketat menganut konvensi gerak yang telah ada, namun lebih menekankan diri pada unsur kebebasan berekspresi.

Wisnoe Wardhana lebih menegaskan bahwa standarisasi dalam tari gaya Yogyakarta yang mengikat menyebbakan penari-penari harus memegang teguh dan disiplin yang ketat. Dengan kata lain konsentrasi da disiplin penari harus diarahkan kepada pedoman serta patokan-patokan yang sudah ada baik mengenai teknis tarinya seperti junjungan aki, angkatan tangan, maupun isi kejiwaannya. Sementara untuk gaya

Surakarta kesannya luwes, karena patokan-patokan yang ada tetap dilakukan tetapi sedikit ada kebebasan, tidak seketat tari gaya Yogyakarta.

C. Tinjauan Iringan

Iringan tari merupakan salah satu kompoen pembantu tari yang mempunyai peran sangat penting. Kekuatan ekspresi tari banyak didukung oleh iringan yang memadukan unsur-unsur bunyi atau nada volume, tempo, dan irama. Dalam tradisi Jawa umpamanya, tidak satu pun gerak tari yang mampu mewujudkan rasa, seperti yang ditimbulkan oleh iringan tlutur, srepegan, sampak, sinom, Kinanthi Mangu, dan lain-lainnya. Karawitan iringan tari pada dasarnya memberi latar belakang terhadap perwujudan tari (Rustopo, 1990:207).

Bentuk-bentuk artistik yang melekat pada karawitan gaya Surakarta ternyata tidak jauh berbeda dengan bentuk-bentuk artistik yang ada pada tarinya. Titik-titik perbedaan antara karawitan gaya Surakarta dan arawitan gaya Yogyakarta, kapan saja bisa ditemukan, namun sulit untuk mengelompokkan semua titikperbedaan kedalam beberapa kategori umum. bagi orang yang telah akrab dengan karawitan Jawa akan dapat dengan mudah mengenali gaya manakah yang sedang dimainkan. Perbedaan-perbedaan yang terjadi secara teknis dapat ditemukan diantaranya pada garap balungan, garap bonang, permainan kendhang, dan instrumen-instrumen lunak seperti vokal, rebab, gender, serta dalam pengolahan tempo dan masih banyak yang lainnya.

Tempo didalam iringan tari dapat menguatkan kualitas-kualitas gerak tari yang secara tepat dapat mengikuti pola-pola ritme gerak penari, namun juga dapat sebaliknya yaitu memberikan kontras, yang kadang akan lebih menguatkan ekspresi. R.L Sasminta Wardawa, seorang penari keraton Yogyakarta dan koreografer kenamaan yang sering menjadi penggeprak (mengarahkan tempo melalui keprak), menekankan bahwa tarian seyogyanya kontemplatif, oleh karena itu tempo-tempo lambat adalah aspek penting dalam tarian gaya Yogyakarta (Sutton, 1991:64). Kecenderungan adanya perbedaan tempo ternyata juga terbawa dalam iringannya. Seperti dikatakan oleh Sutton bahwa perbedaan yang tampak paling mencolok dalam iringan tari antara gaya Yogyakarta dan gaya Surakarta adalah karawitan gaya Yogyakarta khususnya dalam

mengiringi tari-tarian pria halus (dalam rtari Jawa dikenal karakter pria halus dan gagah) dan wanita menggunakan tempo-tempo lambat daripada yang biasa dipilih untuk konser (uyon-uyon). Sementara untuk gaya Surakarta dipilih tempo-tempo yang lebih cepat daripada tempo-tempo untuk konser (klenengan).

Selain melalui tempo, perbedaan lain yang tampak mencolok yaitu dalam balungan. Orang dapat megemukakan bahwa versi-versi Yogyakarta dan Surakarta dari satu nomer adalah secara aktual mempresentasikan dua nomer bertalian, namun berbeda. Ladrang Bima Kurda misalnya, untuk gaya Surakarta dimainkan secara lembut dengan vokal dan instrumen luak dibunyikan. Sementara gaya Yogyakarta biasanya dimainkan dalam gaya nyaring (soran) seperti halnya untuk mengiringi tari Lawung. Dalam hal ini R.M Palen Suwanda seorang empu karawitan gaya Yogyakarta menyatakan bahwa karakteristik gendhing-gendhing gaya Yogyakarta memberi rasa agung, wibawa, dan antep. Sementara gendhing-gendhing gaya Surakarta bagi orang Yogyakarta dikatakan lebih edhi peni yaitu mengutamakan keindahan ornamen-ornamennya (Suwond, 1997: wawancara 9 Okt).

Di sisi lain Pangarsobroto menyatakan iringan tari gaya Surakarta lebih gumyak. Misalnya dalam iringan tari Srimpi, untuk gaya Surakarta (dalam beberapa nomer), menggunakan keblok alok, senggakan dan sebagainya (Pangarsobroto, 1996: wawancara 28 Juli). Hal ini dalam iringan tari gaya Yogyakarta tidak pernah dilakukan. Di samping itu dalam hal melantunkan tembang (nyanyian) baik gerongan atau sindhenan juga mempunyai rasa yang berbeda; untuk gaya Surakarta penuh dengan bunga-bunga (florid), sementara untuk gaya Yogyakarta lebih sederhana (tidak banyak bunga-bunga). Selain beberapa perbedaan masih banyak pola permainan dan garap instrumen lain yang dapat membedakan karawitan gaya Surakarta dan gaya Yogyakarta.

Sutton (1991) menyatakan bahwa waltan gaya Yogyakarta, gaya Surakarta dan gaya dari daerah-daerah lain (Banyumas, Semarang dan Jawa Timur) berkembang dengan subur. Sampai menjelang tahun 1970-an yang berkembang dengan baik adalah gamelan tradisi Surakarta dan Yogyakarta. Namun dua tradisi yang selalu bersaing makin tampak jelas bahwa karawitan gaya Surakarta lebih banyak penggemarnya.

Pendapat Sutton berdasarkan pengamatannya pada stasiun-stasiun radio di Surakarta, Purwokerto, Surabaya, dan Semarang yang menyiarkan gendhing-gendhing gaya Surakarta saja. Namun RRI Yogyakarta yang lebih sering menyiarkan gendhing-gendhing gaya Yogyakarta atau Mataram. bahkan sejak tahun 1920-an karawitan gaya Surakarta telah melakukan invansi yang kian meningkat di Yogyakarta melalui grup-grup karawitan tertentu yang berpengaruh (khususnya sejak kemunculan Daya Pradanga) melalui siaran-siaran radio, rekaman-rekaman, dan penyajian lewat para warga Surakarta di Departemen Pendidikan dan Kebudayaan setempat (Soedarsono, 1993: 80-83). Perlu diketahui juga bahwa sejak pemerintahan Sri Paku Alam VIII (1937-) yaitu setiap pada hari Minggu Pon dialunkan gendhing-gendhing oleh RRI Yogyakarta dalam siaran yang dinamakan Mulya Raras, seperti halnya Kasultanan yang memiliki program siaran tetap Adi Luhung, yang diselenggarakan setiap Sabtu Pahing. Adapun gendhing-gendhing yang disukai oleh Sri Paku Alam VIII adalah gendhing-gendhing klenengan dari Surakarta dan gendhing-gendhing soran dari Yogyakarta (Kusmayati, 1996: wawancara 15 Sept).

Selain lewat siaran-siaran radio pengamatannya juga diarahkan pada perusahaan-perusahaan kaset : Lokananta di Surakarta, Kusuma di Klaten, Fajar di Semarang, Ira Rekord di Semarang, Borobudur. dalam hal memproduksi rekaman-rekaman karawitan, baik dalam bentuk gendhing-gendhing uyon-uyon, atau klenengan, bahkan untuk mengiringi wayang kulit, kethoprak, ludruk, tayuban, sampai gendhing-gendhing yang sengaja disusun untuk iringan tari. Selain Lokananta yang lebih produktif dalam menghasilkan rekaman-rekaman karawitan gaya Surakarta, ternyata perusahaan-perusahaan rekaman juga sangat sedikit memproduksi gendhing-gendhing gaya Yogyakarta (Soedarsono, 1993:80-83).

dari uraian Sutton dapat ditarik kesimpulan bahwa karawitan gaya Surakarta lebih diminati di kalangan masyarakat dibanding karawitan gaya Yogyakarta atau Mataram, meskipun diakui bahwa karawitan gaya Yogyakarta telah menyebar luas ke luar tembok keraton, namun sesungguhnya daya tariknya sangat terbatas pada keraton dan kaum ningrat yang tentu punya hubungan dekat dengan keraton. Ternyata kecenderungan proses penyebaran jugaterjadi pada tarinya.

Sutton menyatakan bahwa, dalam banyak hal gaya Yogyakarta

melibatkan desnitas dan aktifitas yang lebih besar daripada gaya Surakarta dalam balungan yang lebih berisi, ola-pola kendhang lebih ramai dan lebih menampakkan densitas serta permainan bonang yang lebih bervariasi, juga permainan gambang pada masa silam. Namun dalam permainan gender, dalam gaya vokal, dan dalam tempo adalah gaya Surakarta yang menampakkan densitas dan aktifitas yang lebih besar. Fokus perhatian estetika karawitan gaya Yogyakarta adalah terletak pada instrumen-instrumen ekstroversi (ensambel permainan nyaring), sementara aktifitas karawitan gaya Surakarta terletak pada bagian-bagian vokal dan instrumen-instrumen lunak seperti gender dan rebab. Meskipun demikian karawitan gaya Surakarta juga dapat mempresentasikan permainan nyaring dan kuat, s ebagaimana dalam iringan tari dan dalam nomer-nomer sampak yang cepat dan nyaring yang mengiringi wayang kulit serta bentuk-bentuk drama tari lain. Lingkup ekspresi dalam gaya Surakarta tampak lebih besar daripada dalam gaya Yogyakarta, dan membawa konklusi ironis bahwa kontras-kontras dalam gaya Yogyakarta bisa secara aktual lebih halus daripada kontras-kontras dalam gaya Surakarta, kendati permainan yang paling lembut dan halus justru berkaitan dengan Surakarta (Sutton, 1991:65-66).

Pada pembahasan iringan di dalam tari gaya Surakarta, Agus Tasman mengatakan bahwa karawitan atau musik yang digunakan dalam iringan tari dapat mempunyai kekuatan terhadap sensibilitas pendengaran. Kekuatan dalam kepekaan indra pendengaran inilah yang mampu menegaskan, menguatkan dan lebih memantapkan warna nilai estetik yang akan disampaikan (Tasman, 1997: 124). Dengan demikian berdasarkan apa yang dikatakan Sutton, kiranya dapat memperkuat pendapat Agus Tasman. Hal ini yang berarti pula bahwa estetika tari gaya Surakarta tidak dapat dipisahkan dengan bentuk artistik karawitan sebagai komponen penting perwujudannya. Dengan kata lain bahwa kekuatan ekspresi tari gaya Surakarta tidak dapat lepas dari karakteristik karawitan gaya Surakarta sebagai iringannya.

D. Tinjauan Tata Rias Wajah dan Tata Rias Busana

Tata rias dan busana merupakan komponen pembantu lain yang berperan mendukung perwujudan tari seperti halnya iringan. Adapun tujuannya disamping untuk mempercantik diri (*corrective make up*) juga untuk menghadirkan karakter (*character make-up*) sehingga dapat

menjadi pembeda antara peran atau tokoh yang satu dengan lainnya. Wujud busana dalam tari gaya Surakarta maupun gaya Yogyakarta (khususnya wayang orang) pada umumnya merupakan modifikasi dari bentuk-bentuk busana wayang kulit. Setiap peran yang penting memiliki identitas visual sendiri seperti yang terdapat pada boneka wayang kulit.

Tata busana wayang orang di keraton Yogyakarta baru mencapai bentuknya yang baku (standard) pada masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwono VIII (1921-1939). Seniman serba bisa Kanjeng Jayadipura yang mendapat perintah dari Sultan untuk mencipta tata busana wayang orang, tidak hanya mengkopi tata busana yang terdapat dan tersungging pada boneka-boneka wayang kulit, tetapi juga melakukan modifikasi-modifikasi penting bahkan juga perancangan-perancangan baru. (Soedarsono, 1990: 201) Sementara tata busana wayang orang di istana Mangkunegara menurut TH. B Van Leyveld, telah memiliki bentuknya yang baku di bawah pemerintahan Sri Mangkunegara V (1881-1896). Tata busana yang didesain oleh Sri Mangkunegara V ternyata juga mengacu pada 25 busana wayang kulit purwa dan gambar pada relief candi. (Hersapandi, 1991: 43) Dengan begitu bisa dikatakan bahwa wayang kulit merupakan sumber acuan yang penting bagi perkembangan tata busana wayang orang, meskipun tidak semua bagian dari kedua busana itu sama. Sebagian hiasan penutup kepala bagian dari rias serta atribut-atribut atau simbol-simbol penting dari karakter-karakter wayang orang mengikuti model-model dari boneka wayang kulit. Adapun busana bagian bawah sedikit berbeda. Berkaitan dengan karakteristik gerak tari dan iringan yang ada dalam garapan gaya itu, dari tata busananya juga mempunyai bentuk artistik yang berbeda pula. Jika dibandingkan tata busana wayang orang gaya Yogyakarta lebih sederhana dari tata busana wayang orang gaya Mangkunegara di Surakarta. (Soedarsono, 1990: 221)

Di sisi lain, Darsiti Suratman menyatakan bahwa perkembangan peradaban keraton pada masa pemerintahan Sunan Paku Buwana X (1893 – 1939) banyak dihubungkan dengan tingkat peradaban yang sangat tinggi, rumit terinci secara berlebih-lebihan, yang disebut dengan istilah barokisasi. Barokisasi pada bidang kesenian dapat terlihat diantaranya pada tari *Bedhaya Ketawang*. Terutama pada kostum yang dipakai oleh

para penari secara keseluruhan mereka mengenakan busana *basahan*, yaitu busana pengantin putri yang akan dipertemukan dengan pengantin pria. Di keraton Yogyakarta, *Bedhaya Semang* juga mengenakan busana pengantin, akan tetapi mengenai tata rias wajah dan hiasan kepala saja. (Soeratman, 1989: 154) Kaitannya dengan tata rias dan tata busana Soedarsono menyatakan bahwa dalam perkembangannya tari gaya Surakarta mempergunakan pakaian tari yang gemerlapan, megah, serta menggunakan warna beraneka ragam, sementara tari gaya Yogyakarta menggunakan pakaian tari yang sederhana tetapi rumit dalam pahatan-pahatannya, dan tidak banyak menggunakan warna (Soedarsono, 1972: 59).

Tata rias wajah dan busana dalam tari gaya Surakarta dapat dibedakan menjadi dua jenis yaitu tata rias untuk putri dan tata rias untuk putra. Tata rias untuk putri terdiri dari lima karakter yaitu :

1. *Putri luruh* (halus), ialah tokoh wanita yang berwatak halus dan sabar serta berpenampilan lemah-lembut (*Kunthi, Drupadi, Bratajaya, Sinta* dan *Ratih*)
2. *Putri layap* (lincah) ialah tokoh wanita yang berwatak keras, tidak sabaran atau pemaarah, pemberani serta berpenampilan lincah dan periang (*kenes* dan *tregal-tregel, Srikandi, Banowati, Mustakaweni, Trijatha*)
3. *Putri madya* (antara halus dan lincah), ialah tokoh wanita yang berwatak dan berpenampilan diantara luruh dan lanyap (*Lesmanawati, Pergiwa, Siti Sendari, dan Sulastri*)
4. *Putri gusen* (bertaring), ialah tokoh wanita yang berwatak uring-uringan atau pemaarah dan agak kasar, sesuai dengan penggambaran tokoh raksasa putri (*Bathari Durga, dan Sarpakenaka*)
5. *Putri gecul* (lucu) ialah tokoh wanita yang berperan sebagai pembantu atau dayang-dayang. Ia berpenampilan lucu atau mendatangkan suasana humor (peran *Emban, Cangik, dan Limbuk*)

Adapun tata rias wajah untuk putra terdiri dari lima karakter yaitu :

1. *Putra alus luruh* (lemah lembut), ialah tokoh pria yang berbudi luhur, halus dan sabar serta berpenampilan lemah

lembut (*Kamajaya, Puntadewa, Permadi, Abimanyu, Rama, Hariuna Sasrabahu*)

2. *Putra alus lanyap* (halus tapi gesit), ialah pria yang berbudi luhur, cerdas dan bijaksana serta berpenampilan cakra/enerjik (*Kresna, Dewasrani, Samba, Irawan, Wisanggeni, Wibisana, Nakula, dan Sadewa*)
3. *Gagah thelengan* (bentuk mata yang ada pada wayang kulit) ialah tokoh pria yang berwatak gagah perkasa dan penuh wibawa serta berpenampilan pendiam (*Bima, Gathutkaca, Antasena, Duryudana, Jayadrata*). Ada tokoh yang termasuk gagah thelengan namun berpenampilan agak brnagasan (tidak sabaran dan pemaarah) yaitu tokoh *Seteja*
4. *Gagah Prengesan* (bentuk mulut yang ada pada wayang kulit) ialah tokoh pria yang suka tertawa kadang-kadang berwatak jahat (*Dursasana, Durmagati, dan Pragota*)
5. *Gagah gusen* (taring) ialah tokoh pria yang berwatak jahat dan brangasan (*Rawana, Indrajid, Bomanarakasura, Kangsa, dan Kartawiyoga*)

Selain bentuk rias tersebut di atas terdapat juga bentuk rias khusus yaitu:

1. *Raksasa raton/raja*, ialah tokoh raksasa yang biasanya berwatak bengis, kejam, angkaramurka, dan jahat (*Niwatakawaca, Kumbakarna* yang walaupun raksasa namun tokoh ini berbudi luhur).
2. *Raksasa gecul* (lucu) ialah tokoh raksasa yang gerak dan perilakunya bersifat humoris (*Galiyuk Sokrasrana* dan *Kalabendana*)
3. *Raksasa rucah* (alasan atau liar) ialah peran raksasa yang biasanya berwatak jahat dan angkara murka (*Buta Cakil* dan anak buahnya)
4. *Punakawan* (abdi atau pengasuh) ialah peran pria sebagai abdi kinasih/tersayang, biasanya berperilaku lucu dan menghibur (*Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong*)
5. *Kera* ialah tokoh-tokoh yang menggambarkan binatang kera (*Anoman, Anila, Anggodo, Sugriwa, dan Subali*). (Aswoyo, 1984: 70-74)

Pada garis besarnya, pembagian tata rias menurut karakternya antara wayang orang gaya Surakarta dan wayang orang gaya Yogyakarta tidak jauh berbeda. Kecuali penggunaan tata rias wajah untuk raksasa dan karakter kera dalam tari gaya Surakarta seperti diuraikan diatas yaitu tidak menggunakan topeng seperti halnya tata rias wajah dalam wayang orang gaya Yogyakarta. Seperti disebutkan oleh Soedarsono (1990) bahwa ada tujun tipe tata rias wajah pada *wayang wong* gaya Yogyakarta yaitu:

1. Tipe wanita yang rendah hati (*luruh*) seperti tokoh *Sinta, Sembadra, Drupadi* dan *Supraba*
2. Tipe wanita yang dinamis atau agresif (*branyak*) seperti tokoh *Srikandhi, Suprabawi, Larasati*
3. Tipe putera halus yang rendah hati (*luruh*) seperti tokoh *Janaka, Abimanyu, Lesmana, dan Puntadewa*
4. Tipe putera dinamis dan agresif (*branyak*) seperti tokoh *Somba, Wibisana, Karna, Narayana*
5. Tipe gagah yang rendah hati seperti tokoh *Werkudara, Gathutkaca, Ontoreja*
6. Tipe putera yang dinamis atau agresif seperti *Kakrasana, Aswatama, Setyaki, Baladewa*
7. Tipe *punakawan* atau abdi seperti tokoh *Semar, Gareng, Petruk* dan *Bagong* serta raksasa dan karakter kera menganakn topeng (Soedarsono, 1990: 214)

Dalam tata rias wajah wayang orang, bentuk alis dan kumis serta dalam penggunaannya sangat penting, yaitu untuk membedakan karakter satu dengan karakter yang lain. Adapun alis yang digunakan untuk peran putra maupun putri *luruh* biasanya memberikan kesan lembut dan rendah hati. Tokoh *lanyap (branyak)*, baik putra maupun putri bentuk ujung alisnya mengarah ke atas dan runcing, yang memberikan kesan dinamis atau agresif. Untuk putra gagah alisnya agak diperbesar yang memberikan kesan gagah, penggunaan kumis kiranya antara tata rias wayang orang gaya Surakarta dan tata rias wayang orang gaya Yogyakarta mempunyai perbedaan yang mencolok, hal ini dikarenakan penari wayang orang gaya Surakarta menggunakan kumis pasangan, bukan lukisan seperti dalam tata rias wayang orang gaya Yogyakarta. Sebaliknya untuk *godheg*

dalam wayang orang gaya Yogyakarta-lah yang menggunakan *godheg* pasangan, terutama untuk peran putri dan karakter putra halus.

Bentuk tata rias wayang orang gaya Surakarta lebih kaya dan lebih ekspresif dibandingkan dengan tata rias wayang orang gaya Yogyakarta. Wayang orang gaya Surakarta memberikan tidak pernah menggunakan topeng seperti halnya tata rias wayang orang gaya Yogyakarta (khususnya peran raksasa dan kera), juga dalam bentuknya banyak menggunakan garis-garis tambahan dan lebih tebal (Herapndi, 1991: 220). Hal tersebut kemungkinan adalah pengaruh dari model tata teknik pentas yang berupa panggung prosenium yang digunakan Wayang Orang Panggung Komersial.

Lahirnya wayang orang Panggung Komersial yang sangat populer sekitar tahun 1930 sampai 1960-an, merupakan babak baru bentuk seni pertunjukan di Indonesia, yang ditandai dengan adanya model tata teknik pentas berupa panggung prosenium. Di istana wayang orang pentas di pendapa dengan penonton utama raja dan dapat dilihat dari pelbagai arah, susunan tempat duduk disesuaikan dengan pangkat atau kedudukan. Penggunaan panggung prosenium diperkirakan karena adanya pengaruh pertunjukan-pertunjukan rombongan kesenian dari Malaysia yang sedang mengadakan lawatan di Jawa. (Brandon, 1967:38) Dilihat dari satu arah, dan terdapat jarak antara pemain dan penonton, serta menggunakan layar atau dekor realistis, dan side wing di kanan kiri panggung untuk keluar masuknya penari. Jarak yang tidak menguntungkan ini maka tata rias wajah yang dikenakan harus lebih tebal, dengan bentuk (garis-garis) yang lebih jelas. Carson mengatakan bahwa penggunaan tata rias wajah yang tebal disamping untuk lebih

E. Konsep Estetika Jawa

Keberhasilan sebuah sajian tari disamping tergantung dari bentuk-bentuk-bentuk artistik yang terdapat dalam tari tersebut, juga bergantung pada kemampuan seorang penari dalam menyajikannya. Seorang penari harus mampu membawakan suatu tarian dengan baik, luwes, menjiwai, tepat dan indah (bentuk, ukuran, dan garis-garis tubuh)

yang pantas sebagai penari (Sedyawati, 1984:28) Soeryadiningrat pernah mengetengahkan sebuah definisi tentang tari Jawa yang memasukkan persyaratan sebagai berikut :

Ingkang kawastanan joged inggih punika ebahing sedaya sarandhuning badan, kasarengan ungeling gongso katata pikantuk wiramaning gendhing, jumbuhing pasmon kaliyan pikajenging joged.

(Yang disebut tari ialah gerak dari seluruh tubuh yang diiringi oleh bunyi gamelan yang diatur selaras dengan irama lagunya , cocok penjiwaan dengan maksud dari tari yang dibawakan) (soedarsono, 1980:112).

Dalam seni tari gaya Surakarta dikenal adanya suatu teknik gerak artistik Hastha Sawandha yaitu suatu kriteria yang diterapkan pada penari dan juga banyak manfaatnya dalam penyusunan tari. Adapun konsep Hastha Sawandha yang dikutip Prabowo (1996:139) meliputi :

1. Pacak : bentuk/pola dasar dan kualitas gerak tertentu yang ada hubungannya dengan karakter yang dibawakan.
2. Pancad : peralihan dari gerak yang satu ke gerak berikutnya, yang telah diperhitungkan secara matang sehingga enak dilakukan dan dilihat (tidak ada kejanggalan).
3. Uat : pandangan mata dan penggarapan ekspresi wajah sesuai dengan bentuk, kualitas, karakter peran yang dibawakan, serta suasana yang diinginkan/dibutuhkan.
4. Lulut : gerak yang sudah menyatu dengan penarinya seolah-olah tidak dipikirkan lagi, yang tampak hadir dalam penyajian bukan pribadi penarinya, melainkan keutuhan tari.
5. Luwes :: kualitas gerak yang sesuai dengan bentuk dan karakter peran yang dibawakan (biasanya merupakan pengembangan bawaan penarinya).
6. Wilet : variasi gerak yang dikembangkan berdasarkan kemampuan bawaan penarinya (ketrampilan,interpretasi,, improvisasi).
7. Irama : menunjuk alur gerak tari secara keseluruhan (desain dramatik dan lain-lain) dan juga menunjuk hubungan gerakannya

dengan iringannya (midak, nujah, nggandhul, sejajar, kontras, cepat, lambat, dan lain-lain).

8. Gendhing : menunjuk penguasaan iringan tari; dalam hal ini bentuk-bentuk gendhing, pola tabuhan, rasa seleh, kalimat lagu, dan juga penguasaan tembang maupun vokal yang lain (antaweana, narasi) (Prabowo, 1996:139).

Selain konsep Hatha sawandha masih banyak konsep-konsep lain yang tidak kalah pentingnya seperti aturan-aturan pokok, atau patokan-patokan yang harus dipelajari dan ditaati untuk mendapatkan sesuai dengan tuntutan dalam estetika tari gaya Surakarta. Konsep-konsep kesenian berkembang sesuai dengan perkembangan zaman, dan membuka seluas-luasnya kemungkinan interpretasi dari para penerima warisan tari tradisi keraton. Humardani mengatakan bahwa :

aturan-aturan garapan medium maupun isi, seperti umpamanya aturan-aturan pokok atau waton-waton dasar bentuk-bentuk dasar tertentu yang merupakan vokabuler atau perbendaharaan garap medium, aturan-aturan susunan, wujud sasaran, wujud isi dan sebagainya. Seni tradisi ada aturan-aturan semacam ini yang tumbuh dalam sejarah dan hidup berubah-ubah di tangan para empu tradisi yang kreatif (Humardani, 1972:7)

Seni tradisional keraton termasuk tari Jawa tergantung pada adanya serangkaian aturan formal yang bersifat organisasi. Namun aturan-aturan tidak dengan sendirinya lalu menjadi statis, tidak mengenal waktu, dan konstan. Aturan-aturan tari tidak membentuk suatu kerangka kerja dasar tetap yang selama ini mendukung variasi, tetapi dengan sendirinya dapat berubah atau dapat disesuaikan, dan diubah serta dibentuk oleh tradisi yang kreatif.

Tokoh-tokoh tari seperti Wirabratono, Wignyokambeksa, Sindoehardiman, Wiryopradoto, dan Atmokesawa, ketika mengembangkan seni tari di luar keraton kemudian muncullah seni tari tradisi keraton plus, yaitu seni tari yang telah digarap kembali menurut interpretasi rasa pribadi para seniman pemuka (Rustopo, 1990:149). Gaya-gaya pribadi seniman juga diwarisi dan dikembangkan oleh para siswa mereka.

Di sisi lain kehadiran Akademi Seni Karawitan Indonesia (sekarang STSI) dan Pusat Kesenian Jawa Tengah Surakarta (sekarang TBS), di bawah pimpinan Humardani (Gendhon) yang banyak mengadakan

perubahan-perubahan, diantaranya melahirkan konsep “padat” atau “pemadatan” (Ibid, 196-197) kiranya sangat besar pengaruhnya terhadap perkembangan estetika tari gaya Surakarta selanjutnya.

Seiring dengan proses transmisi yang diikuti oleh munculnya gaya-gaya seni tradisi pribadi dan perkumpulan-perkumpulan kesenian yang melakukan kegiatan-kegiatan secara intensif, muncul pula kelompok-kelompok seni pertunjukan profesional komersial di kota-kota besar dan kecil di Jawa. Perubahan struktur sosial masyarakat Jawa akhir abad 19, yang ditandai oleh munculnya golongan masya'

menengah terutama di kota-kota besar Jawa, tampaknya mendorong lahirnya bentuk seni hiburan kota yang disesuaikan dengan selera dan kebutuhan mereka.

Dalam sejarah tari gaya Yogyakarta memang pernah ada usaha-usaha yang mengarah ke profesionalisme di kalangan masyarakat, yaitu dengan memungut bayaran lewat karcis, namun usaha itu selalu gagal. Ada anggapan bahwa garapan tari gaya Yogyakarta masih bersikukuh pada kemasan pertunjukan yang baku, sesuai dengan tradisi/. Soedarsono menuntut kemegahan, keagungan, penguasaan teknik tari serta penjiwaan yang matang, sukar sekali diterapkan begitu saja kepada masyarakat banyak. Sebaliknya tari gaya Surakarta kiranya lebih memberi kemungkinan untuk disesuaikan dengan selera masyarakat banyak (Soedarsono, 1980:165). Dengan ciri-ciri pertunjukan yang serba gemerlapan, kostum berwarna-warni, lebih gebyar dari yang pernah ada, teknik menghilang atau berganti rupa, tata lampu dan tata panggung, pendeknya semua ikut menghantarkan jalannya pertunjukan yang sungguh memukau penonton (Kayam, 1981:110-111).

Raja sebagai penguasa tunggal alam istana mempunyai pengaruh besar alam melahirkan konsep estetika seni pertunjukan. Konsep estetika tari gaya Surakarta dan tari gaya Yogyakarta tidak lepas dari kepribadian, kondisi psikologis, selera, kerampilan dan budayanya Sunan di Surakarta dan Sultan di Yogyakarta yang juga banyak mempengaruhi perkembangan gaya tari Surakarta. dan Yogyakarta.

Tari gaya Yogyakarta lebih bersifat klasik dengan garis-garis lurus dan sederhana, sedangkan gaya Surakarta. sudah sedikit mengarah

ke gaya romantik yang lebih mengungkapkan garis-garis lengkung yang indah. Tata busana tari gaya Yogyakarta sederhana tetapi rumit dalam pahatan-pahatannya dan tidak menggunakan warna, sementara gaya Surakarta lebih gemerlapan dan kaya akan warna. Karakteristik gendhing irigan tari gaya Surakarta lebih edipeni, yang mengutamakan keindahan ornamen-ornamennya, sedangkan gaya Yogyakarta lebih mengungkapkan rasa agung, antep, dan wibawa. Dialog tari gaya Surakarta lebih bisa dirasakan penonton, sedangkan dalam tari gaya Yogyakarta lebih monoton dan formal.

Berpijak pada pemahaman terhadap karakteristik tari gaya Surakarta dan perbedaannya dengan tari gaya Yogyakarta, maka dapat dipahami mengapa tari gaya Surakarta lebih diminati banyak orang termasuk di Daerah Istimewa Yogyakarta. Ibarat pedagang, seniman gaya Surakarta kiranya lebih mampu mengemas seni pertunjukan sebagai sebuah bentuk kesenian *kitsch*, yaitu seni pertunjukan yang dikemas untuk dijual secara komersial, dengan tujuan bisa dicapai keuntungan yang sebesar-besarnya (Kayam, 1981: 95-96).

Ada anggapan bahwa tari gaya Yogyakarta kurang berhasil dalam mengantisipasi perkembangan zaman. Barangkali bisa dijelaskan dari sudut kebijaksanaan kultural antara masyarakat pribumi di Yogyakarta dan Surakarta yang telah dimulai semenjak pecahnya Mataram pada tahun 1775. Orientasi Yogyakarta adalah mempertahankan yang asli yang tua, sedangkan Surakarta akan mengembangkan yang baru. Diantara berbagai faktor lainnya yang kontroversial kultural inilah yang mungkin menyebabkan pendukung-pendukung tari gaya Yogyakarta tidak ingin cepat-cepat merubah sesuatu (Sumardjan, 1991: 74-75). Dengan demikian secara tidak langsung apa yang mendasari kedua gaya tersebut adalah merupakan satu konsekuensi dari Perjanjian Giyanti.

Terlepas dari estetika yang ada pada kedua gaya tari Surakarta dan Yogyakarta, Kayam (1981) menyatakan bahwa masyarakat Yogyakarta sangat akomodatif terhadap nilai-nilai kebudayaan suku bangsa lain. Sebagai kota yang mempunyai akar kebudayaan tradisional yang kuat dan terbuka untuk citra kebangsaan baru dan modernitas, mereka merupakan masyarakat kota yang ambivalent dalam sikap budayanya. (Kayam, 1981:

113) Dengan demikian wajarlah apabila tari gaya Surakarta dapat berkembang dengan baik di Daerah Istimewa Yogyakarta.

DAFTAR PUSTAKA

- Aswoyo, Joko. 1984. *Wayang Orang Sriwedari*. (Laporan) Surakarta: ASKI Depdikbud
- Brandon, James R. 1967. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press
- Hersapandi. 1991. *Wayang Wong Sriwedari Suatu Perjalanan diri Seni Istana Menjadi Seni Komersial* (Tesis). Yogyakarta: UGM
- Kayam, Umar. 1981. *Seni Tradisi Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan
- Kusmayati, Hermin, A.M. 1986. *Bedhaya di Pura Paku Alaman: Pembentukan dan Perkembangannya (1909-1987)*. (tesis). Yogyakarta: UGM
- Lindsay, Jennifer. 1991. *Klasik, Kisch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press
- Papenhuyzen, Clara B. 1991. *Seni Tari Jawa: Tradisi Surakarta dan Peristilahannya*. Jakarta: ILDEP-RUL
- Rustopo. 1990. *Gendon Humardani (1923-1983) "Arsitek dan Pelaksanaan Pembangunan Kehidupan Seni Tradisi Jawa yang Modern MengIndonesia"* Suatu Biografi. (Tesis). Yogyakarta: UGM
- Sutton, Anderson. 1991. *Traditions of Gamelan Music in Java : Musical Pluralism and Regional Identity*. Cambridge University Press.
- Soedarsono, 1990. *Wayang Wong : State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*. Yogyakarta : Gajah Mada University Press.
- Soedarsono, 1993. *Pluralitas Gamelan Jawa dan Identitas Regionalnya*. (Review) Yogyakarta : Jurna; Seni Nomor III/03 Juli 1993. BP ISI.
- Soeratman, Darsiti. 1989. *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta 1830-1939*. Yogyakarta : Taman Siswa.
- Sedyawati, Edy. 1984. *Tari Tinjauan dari Berbagai Segi*. Jakarta : Pustaka Jaya
- Wibowo, Fred. 1997. *Beberapa Tokoh Sendratari Propensi DIY*. Yogyakarta (DK DIY) Yayasan Untuk Indonesia.