

---

# Implementasi Konsep *Langendriya Mandraswara* terhadap Seniman Muda

Sutarno Haryono  
Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta  
Jalan Ki Hadjar Dewantara 19 Ketingan, Jebres, Surakarta

## ABSTRACT

*Culture, especially the arts of the palace, is understood to be court arts full of symbols and complexity, representing the philosophy of the king with high values and meaning. Langendriya Mandraswara first appeared in the Mangkunegaran, during the reign of Mangkunegara IV (1853-1881), integrating verbal and non-verbal components, with effective, communicative, expressive, and aesthetic meaning. The spirit of Langendriya Mandraswara is a source of inspiration for young artists.*

*Keywords: Langendriya Mandraswara concept, Verbal and non-verbal Language.*

---

## Pendahuluan

*Langendriya Mandraswara* merupakan salah satu bentuk seni pertunjukan Opera Jawa yang lahir di istana Mangkunegaran. Kesenian tersebut menggunakan komponen verbal<sup>1</sup> dan non-verbal<sup>2</sup>. Komponen verbal (*tembang macapat*), dan komponen non-verbal (gerak tari, musik tari, rias-busana, dan properti). Proses pembentukannya memerlukan waktu yang cukup panjang sejak Mangkunegara IV sampai Mangkunegara VII. Perkembangan selanjutnya *ruh Langendriya Mandraswara* menjadi sumber inspirasi atau mengilhami para seniman muda di luar tembok dalam karya seni, tidak hanya wilayah Surakarta tetapi mengindonesia bahkan mendunia.

Ketika kerajaan berperan penting terhadap lajunya perkembangan kehidupan kesenian, penguasa kerajaan sebagai sumber penentu segalanya. Penguasa berhak menentukan segala sesuatu yang bersangkutan dengan masyarakat yang menjadi wilayahnya, sehingga penguasa pun menjadi sumber ilham penciptaan kesenian. Di sisi lain karya-karya sastra, tari, karawitan yang muncul di luar tembok kraton langsung atau tidak langsung cenderung untuk melegitimasi kedudukan penguasa, misalnya Mangkunegaran.

Bertolak dari pendapat Ricklefs (2005: 221-224), ketika Mataram di bawah kekuasaan Paku Buwana III (1749-1788) terjadi pemberontakan yang dipimpin oleh R.M.

Said yang lebih dikenal Pangeran Sembernyawa, karena tidak menyetujui kecenderungan kepemimpinan Mataram berpihak ke Belanda. Atas inisiatif Gubernur Hartingh sebagai wakil VOC, diadakan pertemuan antara Sunan Paku Buwana III dengan R.M. Said, pada tanggal 15 *Jumadilawal* 1682 H atau 4 Desember 1757 M di Kalicacing Salatiga. Hasilnya adalah Kerajaan Surakarta dibagi menjadi dua wilayah kekuasaan, yaitu *Kasunanan* dan Mangkunegaran. Pernyataan yang senada juga diutarakan Sartono Kartodirdjo (1987: 233) keberadaan Mangkunegaran, berawal dari perjanjian Giyanti pada tanggal 12 Februari 1755, Mataram terpecah menjadi dua *Kasunanan* yang berada di Surakarta dan Kasultanan berkedudukan di Yogyakarta.

Mas Said menuntut kepada *Kumpeni* yang menjadi kunci dalam percaturan politik di Jawa. Tuntutannya adalah agar mendapat kedudukan yang sejajar dengan P.B. III dan H.B. I. Perundingan pada tahun 1757 antara Mas Said dan VOC maupun P.B. III dan H.B. I. Mangkunegaran secara politik kedudukannya berada di bawah *Kasunanan* Surakarta. Sejak itu, Raden Mas Said diwisuda menjadi Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Arya (K.G.P.A.A.) Mangkunegara I (Sartono, 1987: 234).

Pertemuan di Salatiga pada tanggal 17 Maret 1957, menghasilkan R.M. Said diangkat menjadi Pangeran Miji, dan mendapat hak 4.000 *karya* (Siswokatono, 2006:37). Sejak itu lahirlah 'negara' kecil yang disebut Mangkunegaran, sebuah 'Nagari' setingkat kadipaten. *Nagari* bermaksud secara historis sejak kelahiran kadipaten Mangkunegaran itu, berbeda dengan kadipaten-kadipaten yang lain. Kadipaten yang lain adalah bagian dan bawahan Sri Susuhunan, sedangkan kadipaten Mangkunegaran adalah *vasal*

*kompni* seperti halnya *Nagari Kasunanan* Surakarta. Kedudukan Sri Mangkunegara bukan bawahan Sri Susuhunan, melainkan seperti 'sejajar' dengan Sri Susuhunan. Dengan pemahaman ini maka hubungan Mangkunegaran dengan *Kasunanan* Surakarta seperti koalisi. Walaupun dalam perjanjian Salatiga, kadipaten Mangkunegaran di bawah *Kasunanan*, tetapi tidak ada kewajiban bagi Mangkunegaran untuk menyampaikan upeti tahunan seperti para adipati atau kadipaten yang lain. Ketetapan menghadap (*pisowanan*) tiap hari Senin, Kamis, dan Sabtu, tetapi era Mangkunegara III ada perubahan menghapus kewajiban untuk menghadap Sri Susuhunan. Apabila suatu saat menghadap, para adipati duduk bersimpuh di bawah, maka adipati Mangkunegaran duduk berjajar di kursi bersama Sri Susuhunan, residen, dan Putra Mahkota (Siswokatono, 2006: 111-112).

Ketika K.G.P.A.A Mangkunegara I (1757-1795), perhatian masih dicurahkan kepada perjuangan untuk menegakkan hegemoni Mangkunegaran dan pembangunan fisik istana. Namun di tengah kesibukannya masih menyempatkan diri untuk berolah seni, salah satu karya seni yang telah dihasilkan adalah karya seni *Wayang Wong*. Cerita atau *lakon* yang ditampilkan pertama kali diduga masih diwarnai dengan sifat kepahlawanan Sri Mangkunegara I, atas keberaniannya melawan *Kompni* Belanda (Hersapandi, 1991:33). Karya seni yang lain misalnya: *Bedhaya Anglirmendhung*, *Bedhaya Diradameta*, *Bedhaya Sukapratama*, *Gendhing Udan Riris*, *Gendhing Udan Arum*, *Gendhing Kamput*, *Gendhing Mesem*, *Gendhing Carabalèn Baswara*, *Seguran Tulisan Pégon* (Purwadi, 2005).

Pada era Mangkunegara I karya ke-susastraan tidak ada. Hal ini dapat dipa-

hami bahwa Mangkunegaran yang baru lepas dari induknya yaitu Mataram Islam, belum memiliki tata krama sendiri, selalu terlibat dalam peperangan, dan kegiatannya dipusatkan pada usaha konsolidasi ke dalam. Pada masa Mangkunegara II (1795-1835), tidak terdapat kegiatan dalam bidang seni kesusastraan karena terjadi ketegangan politik dan perang. Di bawah kekuasaan Mangkunegara III (1835-1853) juga tidak terdapat karya yang dikembangkan di bidang budaya, karena meskipun berakhirnya perlawanan yang dipimpin oleh Pangeran Diponegara, situasi politik di Surakarta kembali normal, dengan demikian memfokuskan perhatiannya untuk membangun administrasi pemerintahan (periksa pula Siswokatono, 2006: 221, dan Pringgadigda, 1939: 27).

Pada masa Mangkunegara IV (1853-1881) kehidupan sastra dan seni mengalami kemajuan yang pesat sehingga tidak mengherankan jika ada sebutan *Kala sumbaga*. Hal ini ditandai dengan munculnya penyelenggaraan perkebunan kopi dan tebu hampir di seluruh wilayah Mangkunegaran, dan didirikannya pabrik-pabrik gula di Tasikmadu dan Colomadu yang masih aktif memproduksi hingga sekarang (Yayasan Pangadeg Surakarta, 1979). Mangkunegara IV adalah seorang seniman besar yang dapat menghasilkan karya sastra antara lain: *Tripama*, *Manuhara*, *Yogatama*, *Pamiminta*, *Pralambang Lara Kenya*, *Rerepèn Prayangkara*, *Rerepèn Prayasmara*, *Sendhon Langenswara*, dan karya yang paling terkenal adalah *Wédhatama*. Selain itu, pada pemerintahan Mangkunegara IV telah menghasilkan karya seni tari yang disebut *Langendriya Mandraswara*. Karya seni tari tersebut sebagai karya seni monumental dan melegimitasi istana Mangkunegaran.

### **Historis Pembentukan *Langendriya Mandraswara***

Pada masa Mangkunegara IV, terdapat seorang saudagar batik keturunan Jerman, yang bernama Godlieb Kiliaan. Ia bermaksud mempersembahkan suatu bentuk kesenian semacam operet atau sejenis kabaret Eropa, di hadapan Mangkunegara IV, sebagai rasa terima kasih. Usaha Godlieb dibantu seorang ahli *Gendhing* dan tari yaitu R.M.A. Tandhikusuma yang kemudian diadakan latihan dan semua biaya ditanggung oleh saudagar kaya yaitu Godlieb. Para penarinya terdiri dari para buruh pabrik batik wanita dari saudagar itu (Siswokatono, 2006).

Godlieb yang mengalami bangkrut dalam usaha batiknya, maka pertunjukan *Langendriya Mandraswara* pun mengalami nasib yang sama. Situasi politik dan ekonomi pada saat itu sangat tergantung oleh penguasa kolonial, pengaruh kekuasaan kolonial Belanda memang telah membuka lebar hubungan kaum bangsawan dengan orang-orang Barat. Oleh karena itu wajar jika penetrasi peradaban Barat dengan mudah mengalir ke pura Mangkunegaran. Hal ini menyebabkan ketergantungan kerajaan tidak dapat dihindari, maka pemerintah kolonial dengan mudah dapat mengatur aktivitas raja dan bangsawan dalam kancah politik dan ekonomi. Suhartono (2004: 12-13), menyatakan pada tahun 1870, empat puluh tahun pelaksanaan 'Tanam Paksa', Belanda menerima keuntungan sebesar 823 juta golden. Keuntungan itu digunakan untuk membangun perdagangan dan pelayaran yang lumpuh, membangun industri yang macet, dan memperkaya pemilik pabrik.

Pada tahun 1880-an terjadi krisis besar yang mempengaruhi pribumi Jawa mau-

pun orang-orang yang berhasil mengeksploitasi mereka. Dari tahun 1870-an penyakit daun kopi mulai menyebar dan produksi kopi pun jatuh. Lebih penting lagi pada tahun 1882 hama gula menghantam Cirebon, dari sana hama itu kemudian menyebar ke Jawa Tengah. Orientasi baru politik kolonial menuju kesejahteraan bumiputera. Penyelidikan tentang kesejahteraan penduduk yang makin menurun telah dilakukan, dan janji-janji perbaikan juga sudah dikeluarkan, tetapi hasilnya tidak tampak. Industri gula Jawa terpukul lebih jauh ketika gula bit membanjiri pasar Eropa, menyebabkan harga gula Jawa terpuruk. Karena gula Jawa mendominasi perekonomian Jawa, maka krisis berdampak lebih luas, depresi melanda pedesaan. Perdagangan berhenti, kebangkrutan yang menimpa pedagang dan pemilik perkebunan membuat banyak pengusaha jatuh ke tangan bank dan perusahaan-perusahaan dagang besar (Ricklefs, 2005: 270-277).

Ricklefs, lebih lanjut mengatakan di antara semua istana kerajaan, Mangkunegaranlah yang paling berhasil menyesuaikan diri dengan keadaan baru pada masa kekuasaan Belanda. Mangkunegaran satu-satunya istana di mana tradisi-tradisi militer bangsawan Jawa tetap hidup, sekali pun di bawah kekuasaan Belanda. Legiun Mangkunegaran, yang terdiri atas pasukan infantri, kavaleri, dan artileri tetap dipertahankan dengan dukungan keuangan Belanda. Mangkunegara IV mengembangkan perkebunan negara secara luas, khususnya untuk komoditi kopi dan gula. Selain itu, juga mempekerjakan orang-orang Eropa untuk memperkenalkan teknik-teknik Eropa dalam pengelolaan dan eksploitasi negara, keuntungan-keuntungannya ditanamkan kembali di daerah kekuasaannya

dan tidak dikirim ke luar negeri.

Pada tahun 1857 dan 1877, Mangkunegara IV gagal mendapat kembali perkebunan-perkebunan yang sudah disewakan kepada pengusaha-pengusaha Eropa. Akan tetapi, berhasil sedikit demi sedikit mengganti sistem *apanage* bagi para *abdi-dalem* dan pejabat dengan sistem gaji. Mangkunegara IV telah menciptakan suatu perekonomian 'terbelakang' yang khas, yang penghasilannya tergantung pada harga pasaran dunia. Namun demikian, sebagaimana daerah-daerah lain di Jawa, Mangkunegaran mengalami krisis keuangan yang hebat sebagai akibat berjangkitnya penyakit-penyakit kopi dan munculnya gula bit di Eropa.

Terjadinya krisis sosial-ekonomi justru membangkitkan para pujangga untuk menegakkan kembali nilai-nilai dan norma-norma tradisional warisan nenek moyang. Dengan demikian kegiatan mereka beralih ke bidang kesenian dan kesusasteraan (Tirto Suwondo, 2003:25). Krisis politik dan ekonomi ternyata membawa hikmah dan berkat pada bidang lain, terutama bidang kebudayaan, kesenian dan kesusasteraan (Jatmiko, 2005: 100). Salah satu aktivitasnya adalah menulis dan mengubah sastra yang berisi ajaran dan petunjuk yang berfungsi sebagai sarana untuk mempersatukan kekuatan masyarakat di bawah perlindungan raja. Tirto Suwondo (2003: 36) menegaskan bahwa sikap raja dan bangsawan pada zaman itu dituntut untuk menegakkan nilai-nilai masyarakat yang sedang dilanda krisis ekonomi dan politik.

Atas dasar itu, Tandhakusuma mengusulkan kepada K.G.P.A.A. Mangkunegara IV (1853-1881), agar *Langendriya Mandraswara* yang merupakan persembahan dari seorang saudagar yaitu Von Godlieb

Kiliani diterima dan kesenian tersebut dapat dikembangkan di Mangkunegaran. Atas ijin Mangkunegara IV, maka pementasan perdana *Langendriya Mandraswara* dilakukan di pendapa Mangkunegaran, di hadapan Mangkunegara IV. Pada awalnya pentas *Langendriya Mandraswara* dilakukan dengan bentuk *laku dhodhok* atau jongkok, karena persembahan rakyat kepada rajanya. Sri Mangkunegara IV berkenan hatinya, maka memberi tugas kepada kerabat Mangkunegaran agar kesenian tersebut menjadi kesenian pura Mangkunegaran dan pementasannya dilakukan dengan posisi berdiri layaknya seperti pementasan tari lainnya. Hal ini diperlukan karena *Langendriya Mandraswara* dijadikan seni gaya Mangkunegaran dan kesenian milik Mangkunegaran (Siswokratono, 2006). Mangkunegara IV lebih mementingkan nilai budaya atau kualitas penyajian, dari pada nilai penghormatan atau formalitas.

Kesenian *Langendriya Mandraswara* berkembang di pura Mangkunegaran dan berkembang pula menjadi kesenian khas kebanggaan istana Mangkunegaran (Suwita Santosa, 1991: 67). Lebih lanjut Tandhakusuma menyusun naskah dengan tulisan (huruf) Jawa, yang sekarang sudah dilatinkan dan diterbitkan dengan judul *Langendriya Mandraswara* oleh Balai pustaka, Batavia-Centrum (1939). Naskah pertama yang ditulis Tandhakusuma diberi nama *Langendriya Mandraswara* yang mengisahkan gugurnya Menakjingga dalam peperangan melawan Damarwulan, yang lebih dikenal dengan *Menakjingga Lena*. Baru kemudian menyusul bagian-bagian lain seperti *Damarwulan Ngarit*, *Ranggala-we Gugur*, dan *Damarwulan Jumeneng Nata*. Jenis kesenian ini, mengalami perkembangan dan penggarapan di dalam istana, diperhalus dan dipoles menjadi karya seni

dengan nama *Langendriya Mandraswara* (Tarwo Sumosutargio, 1985:3), hingga sekarang kesenian itu lebih dikenal *Langendriyan*.

*Langendriyan* berasal dari bahasa Sansekerta *langó* dalam bahasa Jawa menjadi *langen*, yang berarti *sengsem* atau tertarik atau menarik, atau mempesona; *driya* yang berarti hati. Jadi secara harafiah arti *Langendriyan* adalah tontonan atau pertunjukan yang mempesona hati (Siswokratono, 2006). *Langendriyan* Mangkunegaran selalu berpijak dari cerita penobatan Sri Subasiti Brakusuma sebagai raja putri di Majapahit dan bertolak dari cerita *babad klithik*.

Bentuk *Langendriyan* dalam seni pertunjukan, diduga ada benang merahnya dengan kemunculan *Wayang Wong* pada jaman Mangkunegara I berkuasa. Hal ini dapat dicermati pada rias – busana dan gerak tari, mengacu pada *Wayang Wong*. Rias – busana dan gerak tari yang dipergunakan dalam *Wayang Wong* memiliki makna yang ekspresif dan kuat untuk membantu kemunculan ekspresi para penyaji tari. Selain itu merupakan perwujudan salah satu bentuk pelestarian yang berkesinambungan sehingga terjadi interaksi estetik dari penguasa Mangkunegara I dengan Mangkunegara IV.

Pada kekuasaan K. G. P. A. A. Mangkunegara V (1881-1896) *Langendriyan* lebih disempurnakan dengan memasukkan medium bantu yaitu gerak tari yang dilakukan dari level rendah (*trapsila* / bersila, *jengkeng* /jongkok/dalam posisi tari, dan *adeg* / berdiri) dan busana tari. Pada masa K.G.P.A.A Mangkunegara VI (1896-1916), *Langendriyan* tidak berkembang karena difokuskan pada perbaikan ekonomi. Pada K.G.P.A.A Mangkunegara VII (1916-1944), *Langendriyan* mengalami perkembangan

lebih disempurnakan khususnya dalam bentuk sajiannya. Perkembangan itu di antaranya: pada komposisi tari dan *karawitan* serta masuknya para *abdi dalem* untuk mendukung sebagai penari maupun *pengrawit*. Volume pementasan *Langendriyan* sering dilaksanakan baik di dalam maupun di luar tembok Mangkunegaran (Sri Rochana, 2006).

*Langendriyan* Mangkunegaran memiliki ciri yang tidak dimiliki oleh bentuk kesenian lain, ciri-ciri itu di antaranya: (1). Dramatari yang menggunakan dialog vokal atau *tembang macapat*; (2). Para peraga tari dilakukan oleh para wanita; (3). Dramatari yang menggunakan ceritera Ratu Ayu Kencanaungu berkuasa di Majapahit; dan (4). Cerita bersumber dari *babad Klithik*.

*Tembang macapat* dalam *Langendriyan* sebagai komunikasi dipergunakan untuk menyampaikan ide, gagasan, keinginan, perasaan, secara efektif dan komunikatif. Sistem komunikasi dengan menggunakan bahasa Jawa, meskipun tidak secara tertulis tercermin adanya sebuah aturan atau prinsip-prinsip kesopanan sudah tertanam dan lekat dengan hati nurani yang dalam. Aturan yang tidak tampak dalam penglihatan indra kita, tanggung jawab moral, budi pekerti, kesopanan, rasa hormat kepada orang yang usianya lebih tua, perbedaan status sosial, sangat mempengaruhi jenis wicaranya.

Menurut prinsip nonresiprokalitas yang bisa disejajarkan dengan *unggah-ungguh* dalam bahasa Jawa, bahwa seorang yang memiliki status sosial lebih rendah akan memberikan laras tutur yang tinggi (*krama*) kepada wicaranya yang memiliki status sosial yang tinggi. Sementara itu, sang mitra wicara akan memberikan laras tutur yang lebih tinggi (Trudgill, dalam Wi-

jana, 2006:6). Effendi Kadarisman (2002:3), menyoroti tentang keindahan bahasa Jawa ragam panggung tidak hanya ditentukan oleh keindahan teks (bahasa yang tinggi nilai sastranya) tetapi juga oleh keindahan sajian, misalnya kekuatan vokalisasi dan kelancaran dialog serta narasi. Pentas yang indah dalam bentuk irama *tembang* yang mengharukan bisa hadir lebih dominan dari pada teks. Artinya, kekurangan atau kelemahan pada teks mungkin saja tertutup atau terhapus oleh pentas yang bagus. *Tembang macapat* sebagai dialog antar penari memiliki kandungan makna yang sangat terikat dengan konteks. Artinya makna dalam dialog tidak hanya maksud kata-kata yang dituturkan, tetapi terdapat makna yang tidak diucapkan.

Dialog antarpentari dengan medium *tembang macapat*, disertai dengan gerak tubuh penari yang sedang *menembang* memerlukan konsentrasi dan kesadaran yang penuh. Gerak-gerak yang dilakukan itu memperkuat atau menebalkan maksud tindak tutur agar lebih mudah dimengerti oleh mitra tutur. Allwood (dalam May 2001) mengatakan bahwa:

*Body move are seen not as just movements of the body, but rather as 'moves' in a well-scripted play (typically a verbal interaction), just a conversational moves (such as turn -taking) are part of the overall structure of a conversation. And just the moves of a conversation are enacted pragmatically on the 'comment scene' shared by the conversationalists, body moves are executed in what has been called an 'engagement space' or a 'field of engagement.'* (Gill et al. 2000: 97).

Dengan demikian jelas bahwa gerak tubuh dalam seni pertunjukan memiliki fungsi ganda, yaitu gerak tubuh berfungsi untuk memperkuat maksud tindak tutur secara verbal, dan juga memiliki kekuatan yang sulit untuk diungkapkan dengan bahasa verbal. Gerak tubuh (nonverbal)

memiliki potensi sebagai bahasa, artinya gerak tubuh sebagai media ungkap yang komunikatif. Gerak tangan kiri dan tangan kanan, kepala, dan ekspresi wajah secara bersama-sama memiliki kekuatan tersendiri. Kekuatan-kekuatan gerak tubuh dalam mengekspresikan 'rasa' (bukan rasa yang muncul dari alat ucap atau juga bukan rasa karena sentuhan kulit lengan, kaki atau fisik) tetapi kedalaman ungkap yang dapat diamati dengan penghayatan secara serius.

Sistem paralinguistik yang bersifat kinestik dapat memberikan kontribusi khususnya fungsi gerak tubuh pada saat menyampaikan tuturan untuk mempertebal makna tuturan, misalnya sebagai berikut: (1) ekspresi wajah, (2) sikap tubuh, (3) gerakan jari jemari, (4) gerakan tangan, (5) ayunan lengan, (6) gerakan pundak, (7) goyangan pinggul, dan (8) gerakan kepala (Laksman dalam Kunjana Rahardi, 2002). Kekuatan itu memberikan kontribusi untuk memperjelas terjadinya komunikasi yang efektif dan menarik. Di samping itu masih banyak elemen lain yang juga berperan memberikan kontribusi terhadap ujaran yang sangat komunikatif. Misalnya komunikasi yang terjadi dalam bentuk seni pertunjukan *Langendriyan*, merupakan kesatuan elemen-elemen yang masing-masing elemen memberikan kekuatan yang mengarah terjadinya komunikasi estetik.

### **Konsepsi Pembentukan *Langendriya Mandraswara Mangkunegaran***

Pada tahun 1881, seorang pengusaha batik di Sala yang bernama Godlieb Kiliaan (seorang Indo-Jerman) pada waktu itu berada di Sala (periksa Sutomo Siswokartono, 2006, Sumarsam, 1991, Sri Rochana, 1994).

Godlieb Kiliaan kelahiran Belanda yang pada saat itu berada di Sala dan memiliki perusahaan batik. Dalam mengembangkan usahanya itu, Godlieb memerlukan bantuan tenaga wanita yang dipekerjakan untuk membatik. Perusahaan batik tersebut semakin menunjukkan eksistensinya dan mendapat perhatian masyarakat khususnya kota Surakarta dan sekelilingnya. Dengan demikian perusahaan batik yang lebih dikenal dengan sebutan batik *Godliban*, mendapat perhatian dari masyarakat lebih luas. Sementara orang mengatakan bahwa Tuan Godlieb adalah pemilik pabrik batik sampai sekarang, kampung tempat tinggal Tuan Godlieb masih terkenal dengan nama *Godliban*.

Pekerja terdiri dari para wanita dalam melaksanakan pekerjaannya dilakukan secara terus menerus setiap hari hingga pada waktu yang tidak terbatas. Hal ini tentu saja lama-kelamaan merasa bosan. Ketika mereka melakukan tugasnya dan untuk menghibur diri agar tidak merasa bosan yaitu dengan cara *Rengeng-rengeng / ura-ura / sindhèn*. *Rengeng-rengeng* yang dilakukan secara bersama tersebut sifatnya tidak teratur, saling mengisi, dan asal-asalan (*sak kecekelé*), yang penting mendendangkan lagu. *Rengeng-rengeng* yang dilakukan dalam bentuk *tembang macapat* baik yang dikuasai atau tidak. Alunan suara para pekerja menciptakan suasana yang meriah, sehingga kegiatan semakin terasa mengairahkan dan penuh semangat.

Suasana demikian itu menaruh perhatian pemilik perusahaan (Godlieb), berhasrat untuk mendorong agar para pekerja sering melantunkan *tembang* lebih baik lagi. Atas perhatian Godlieb terhadap *tembang* yang dilakukan oleh para pekerja batik tersebut, Godlieb minta bantuan kepada seseorang yang mampu

dalam bidang olah vokal, yaitu Raden Mas Arya (R.M.A.) Tandhakoesoema (Seorang putra menantu K.G.P.A.A. Mangkunegara IV), untuk membuat bentuk kesenian bertolak dari materi yang sudah ada. Adapun dana untuk keperluan latihan semuanya ditanggung oleh Godlieb.

Pada tahun 1881, Tandhakoesoema melatih keterampilan olah suara para pekerja wanita. Dalam proses pelatihan, memberikan inspirasi atau gagasan baru kepada Tandhakoesoema, untuk membuat acuan dasar yang dipakai untuk latihan. Gagasan dasar bermula dari sebuah keteraturan dan daya tarik dalam latihan melantunkan lagu dengan teknik yang benar.

Pada saat latihan, yang dibimbing oleh Tandhakoesoema dengan menggunakan naskah yang telah disusunnya, yaitu naskah dengan tema *Menakjingga Lena*. Dalam proses latihan Tandhakoesoema menentukan warna suara yang diprediksikan sesuai dengan karakter tokoh dalam cerita tersebut. Tokoh-tokoh dalam cerita *Wayang Klithik* dipilih oleh Tandhakoesoema, sebagai ekspresi yang mencerminkan kehidupan manusia terkait dengan perilaku yang beragam dan menunjukkan adanya strata sosial yang berbeda-beda. Dengan demikian, Tandhakoesoema mengangkat tokoh-tokoh dalam cerita *Wayang Klithik* yang memiliki berbagai karakter. Penggambaran berbagai jenis karakter merupakan realisasi sifat manusia yang memiliki karakter baik, jahat, cinta kasih, pemberontak, pengabdian, penasehat, dan *punakawan*.

Pemilihan jenis cerita, Tandhakoesoema mengangkat cerita atau *babad klithik* sebagai dasar untuk menyusun serta memperluas wawasan terhadap ungkapan karya seni yang heterogen keragaman dasar, sehingga muncul warna baru. Ceri-

ta tersebut merupakan wadah ungkapan estetis dalam kehidupan sosial dan keragaman karakter.

Tandhakoesoema menentukan jenis *tembang macapat* yang memiliki watak berbeda-beda, sebagai media untuk mengungkapkan maksud dalam cerita secara urut. Jenis watak dalam *tembang* disesuaikan dengan karakter tokoh sebagai media ungkap. Misalnya jenis *tembang* yang memiliki watak atau rasa manis, supel, dan menyenangkan (*dhandhanggula*) dipergunakan pada adegan Ratu Ayu Kencanawungu. *Tembang* yang memiliki watak: *gandrung*, *grapyak*, simpati (*Sinom*) dipergunakan oleh tokoh Damarwulan ketika bertemu dengan Anjasmara, *Tembang Durma* memiliki watak: *sereng* (galak), pemberani, marah, perang untuk situasi peperangan, misalnya Menakjingga melawan Damarwulan. Tandhakoesoema selalu mengaitkan pemilihan jenis-jenis *tembang macapat* dengan unsur lain, yaitu *tembang macapat* dikaitkan dengan karakter tokoh, peristiwa yang diungkapkan, dan bentuk *Gendhing* tari yang sangat kuat untuk memunculkan suasana, sehingga kesemuanya itu menjadi satu kesatuan secara utuh dalam sebuah seni pertunjukan yang menarik dan estetik.

Kata-kata yang berbeda tetapi memiliki arti yang sama, banyak digunakan oleh Tandhakoesoema. Misalnya kata-kata yang menunjuk tempat: 'Majapahit' kadang-kadang disebut dengan menggunakan kata 'Majalangu' (percakapan antara Damarwulan dengan Dewi Puyengan), yang maksudnya sama yaitu menunjuk tempat Majapahit. Kata-kata yang dipergunakan untuk menunjuk nama, misalnya 'Damarwulan' juga menggunakan kata 'Damarsasi', 'Damarsesangka' maksudnya sama yaitu menyebut satu orang



yang namanya Damarwulan. Selain itu juga dengan sebutan nama Menakjingga dengan nama "Ménakijo", "Ménakabang", "Urubisma", "Urubésmi", juga ada sebutan singkat "Bésma" atau "Prabu Bésma". Ada juga dengan sebutan yang sengaja dibalik, misalnya sebutan "Prabu-Bésma" dibalik dengan "Bésma-Prabu" (Percakapan antara Anjasmara dengan Damarwulan). Untuk menyebut kata ganti orang pertama tunggal, misalnya "ingsun" dengan kata "ingong", *awakingwang*, "ingwang", "kula", "mami" maksudnya adalah saya. Kata-kata menunjuk orang kedua tunggal misalnya "sira" juga dengan kata "rika", "paduka", "sirèku", "ira/nira". Sebutan untuk ratu sebagai tanda hormat dengan "Gusti Jwita Prabu", "Juwita Katong", "Prabu Nata", "Sang Aji", "Dewaji". Dayun untuk menyebut Menakjingga sebagai tanda hormat dengan sebutan "Padukéndra". Tandhakoesoema mengungkapkan gagasannya, berdasarkan konvensi yang ada dalam *tembang macapat*. Untuk itu, kata-kata disesuaikan dengan *wulon-sukon/dong-ding* pada suku kata akhir baris. Dalam menyusun *tembang macapat* sebagai dialog antarpeneri mematuhi konvensi *tembang macapat* yang berlaku.

Tandhakoesoema dalam mengungkapkan maksud, sering menggunakan beberapa tuturan yang memiliki maksud tersembunyi (implikatur), artinya adalah maksud yang tidak terucap atau tidak tersampaikan namun terjadilah komunikasi yang efektif. Misalnya dialog antara Ratu Ayu Kencanawungu dengan Patih Logender, Ratu Ayu Kencanawungu menggunakan istilah *wangsit*. *Wangsit* mengandung makna yang kuat, dipercaya, dan segala sesuatu yang terkait dengan *wangsit* harus dilaksanakan dengan baik, dan apabila *wangsit* itu tidak dilaksanakan, maka

dapat dipercayai membawa malapetaka yang akan terjadi.

Pada dialog antara Menakjingga dengan Dayun, Menakjingga memerintah Dayun "*mara Dayun, obormu énggal seblakna*". Untuk memahami tuturan tersebut Dayun harus melibatkan konteks tuturan, bahwa terdapat seorang pria yang berani masuk ke *taman kaputren* di Blambangan. Dengan demikian makna yang tersembunyi pada tuturan tersebut adalah Dayun untuk mempersiapkan *uba-rampé* (peralatan perang) menghadapi seseorang yang berada di dalam taman kaputren. Makna tersebut tidak diucapkan, tetapi terjadi komunikasi secara efektif karena peserta tutur memiliki latar belakang budaya yang sama.

Di sisi lain, dengan media sastra Jawa yang terbingkai dalam *tembang macapat*, Tandhakoesoema mampu mengungkapkan daya pragmatik (kesan) yang dalam: perbuatan yang baik dan yang jahat beserta konsekuensinya, pendidikan moral, kritik sosial, kewenangan penguasa, hukum, dan budaya.

### **Dampak Langendriya Mandraswara Mangkunegaran Terhadap Masyarakat**

Budaya Kraton banyak yang dijadikan acuan bagi masyarakat Jawa, hingga sekarang tetap menjadi acuan bagi masyarakat Jawa dan yang masih dapat diamati di antaranya adalah tercermin dalam seni karawitan, seni pedalangan, dan seni tari. Salah satu bentuk seni tari yang muncul pada saat Mangkunegara IV berkuasa, *Langendriya Mandraswara* atau yang lebih dikenal *Langendriyan* dalam sajiannya menggunakan media sastra Jawa yang sangat lekat dengan *unggah-ungguh basa*, strata sosial, kesantunan, dan pengung-

kapan makna yang tidak dikatakan (di balik tuturan) namun terjadi komunikasi yang efektif, jelas, dan komunikatif.

*Langendriyan* Mangkunegaran semakin mendapatkan perhatian dari masyarakat, sejak tahun 1970-an hingga akhir-akhir ini, banyak karya-karya yang memunculkan ruh *Langendriyan*. Tanggapan bagi masyarakat terhadap *Langendriyan* dan khususnya para seniman tari, dalam proses kreatifnya secara langsung atau tidak langsung mengacu dan mengakui eksistensi *Langendriyan* yang memiliki kekuatan-kekuatan atau bobot nilai secara khusus, serta memiliki jangkauan wilayah proses kreatif yang memperkaya berbagai alternatif.

Tahun 1972, S. Maridi menyusun *petililan Langendriyan Menakjingga-Damarwulan*. Susunan itu mengungkapkan masing-masing tokoh yang berkarakter baik dan buruk (kontradiksi). Pola-pola gerak yang digunakan berpijak dari gerak-gerak atau vokabuler tari tradisi yang telah ada (gaya Surakarta) yang dikembangkan. Sastra *tembang* Jawa sangat berbeda karena sudah mengalami penggarapan yang lebih ekspresif, estetik, dan efektif.

Pada tahun 1973, STSI Surakarta menyusun bentuk *Langendriyan* yang menampilkan empat tokoh di antaranya adalah: Menakjingga, Ronggolawe, Damarwulan, dan Anjasmara. Meskipun berpijak dari *Langendriyan Mangkunegaran*, garapan tarinya berdasarkan bentuk-bentuk tari tradisi gaya Surakarta yang dikembangkan. *Langendriyan* diangkat menjadi materi kuliah mahasiswa Jurusan Tari. Pada tahun 1974, Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Surakarta secara resmi memprogramkan *Langendriyan* sebagai mata pelajaran yang baku bagi siswa yang menempuh tugas akhir.

Karya-karya baru para seniman (penyusun karya seni) dengan tidak menggunakan nama *genre* misalnya *Langendriyan*, namun dalam karya seninya (dramatari) menggunakan peran utama dengan *nembang* (Supanggah, 2007:123). Supanggah menyusun karawitan tari *Ranggalawé Gugur* (atas permintaan Rektor UNS dan dipentaskan pertama kali di Pendapa Istana Mangkunegaran pada tahun 1974) dan *Sesaji Raja Suya* (atas komisi atau pesanan *Island to Island Festival London 1990*), koreografer Sunarno dalam bentuk dramatari dengan dialog *tembang* yang terinspirasi oleh *Langendriyan*. Dramatari *Ranggalawé Gugur* juga menggunakan dialog *tembang* dan sempat membawa nama bangsa Indonesia ke tingkat dunia misalnya: Jepang, Inggris, Perancis, Belgia, Australia.

Pada tahun 1977, Sunarno yang telah terinspirasi terhadap *Langendriyan Mangkunegaran*, mengaktualisasikannya ke dalam sebuah karya seni berupa *petililan* tokoh-tokoh dalam *Langendriyan Mangkunegaran* dengan mengambil karakter Menakjingga, Ranggalawé, dan Banowati. Karya tersebut menjadi materi kuliah pada Akademi Seni Karawitan (ASKI) Surakarta yang dilestarikan hingga sekarang menjadi Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, dan tetap menjadi materi kuliah atau pun tugas akhir. Dalam mengungkapkan makna menggunakan media komponen verbal (*tembang macapat*) dan komponen nonverbal.

Wahyu Santoso Prabowo adalah seorang koreografer dan komposer dan sekaligus sebagai salah satu pengajar tari pada ISI Surakarta, telah banyak menghasilkan karya tari. Berbagai karya tari yang telah dihasilkan menggunakan medium *tembang macapat*, misalnya: *Papat Kéblat Lima Pancer*, *Polah Tingkah*, *Mimi Mintuna*,

*Ngrengkuh Penggayuh, Umbul Donga, Dramatari Satria Purasatama, Monolog Tari Ider Alam.* Jenis-jenis karya tari yang telah dihasilkan tersebut di atas, diwarnai dengan *tembang macapat*. Dengan demikian dapat dipastikan bahwa penyusun terinspirasi dari *Langendriyan Mangkunegaran*.

Retno Maruti, hasil karya tarinya selalu diwarnai dengan bentuk-bentuk tradisi yang menggunakan unsur *tembang macapat*. Beberapa karya tari yang telah dihasilkan diilhami oleh *genre Langendriyan Mangkunegaran*, mampu mengintegrasikan berbagai elemen termasuk elemen *tembang macapat* yang dinyanyikan secara kelompok maupun penari tunggal (sebagai tokoh). Hasil karya Retna Maruti antara lain: *Damarwulan, Rara Mendut, Abimanyu Gugur, Sekar Pembayun, Savitri, Ciptaning, Déwabrata, Surapati, dan Kongso Déwa*.

Elly Luthan adalah seniman tari yang sebagian besar karya-karya tarinya berpijak pada pola-pola tradisional kemudian di angkat dalam sebuah garapan baru secara kreatif dan inovatif. Selain itu, melalui pengamatan karya-karya tari yang telah dihasilkannya, tampak adanya gagasan atau ide terinspirasi dari bentuk teater Jawa (opera Jawa) khususnya bentuk garapan *Langendriyan*. Unsur *tembang macapat* menjadi bagian penting yang dikolaborasi dengan garapan gerak-gerak baru, sehingga memunculkan rasa keindahan secara utuh. Elly sebagai seorang koreografer telah banyak menghasilkan karya tari yang sebagian besar menggunakan dialog *tembang macapat*, di antaranya: *Cindéralas, Bujangganong, Sendratari Cindéralas, Sendratari Sri Wuragil, Ganda Kuning, Cokek, Bedaya Citra Retna, Srikandi Sénapati, Kunti Pinilih, Wisik, Gendari, Cut Nyak Dien, Perempuan Itu Ada, Trisik Manyura, Drupati Mulat Ketika Perempuan di Titik Kemérah*.

Wasi Bantolo adalah seorang seniman muda yang memiliki kemampuan dalam bidang seni tari. Di samping sebagai penari, ia juga memiliki kemampuan sebagai koreografer dan sekaligus komposer. Meskipun masih tergolong seniman muda, banyak karya-karya tari yang telah dihasilkannya. Pada setiap karya yang dihasilkan tampaknya ia selalu terinspirasi dari karya tari *Langendriyan*, kehadiran *tembang macapat* menjadi bukti nyata. Pernyataan tersebut juga disampaikan secara langsung oleh Wasi yang menyatakan setiap hasil karya tarinya selalu menggunakan *tembang macapat*. Menurutnya *tembang macapat* memiliki kekuatan yang beragam dan menjadi alternatif dalam menentukan bobot atau kualitas karya.

Sanggar Budaya Nusantara (SBN) yang berdomisili di Jakarta, di bawah pimpinan Nani Sudharsono, dalam penciptaan karya seni ditangani oleh Blasius Subono lebih menonjolkan garapan tokoh dalam menyampaikan maksud dan menggunakan media *tembang macapat*. Kekuatan-kekuatan *tembang macapat* menjadi pijakan utama dalam garapan karya seni, yang dikembangkan dan bertujuan lebih komunikatif bagi masyarakat yang heterogen. Bahasa yang dipergunakan adalah bahasa Indonesia, meskipun demikian tetap berpedoman dengan konvensi yang berlaku dalam *tembang macapat*.

Garin Nugroho dalam karya seni Opera Jawa dengan tema *Tusuk Konde* yang diperkuat oleh Rahayu Supanggah sebagai komposer, dan Eko Supriyanto sebagai koreografer, yang telah dipergelarkan dalam berbagai peristiwa baik taraf nasional maupun internasional. Pada garapannya memasukkan unsur *tembang macapat* sebagai ungkapan makna estetis yang lebih mendalam. *Tusuk Konde* merupakan

perkembangan dari film Opera Jawa “*Sinta Abong*” (2006) dan *The Iron Bed* (2008) yang dipentaskan di Zurich, Swiss dalam forum Zurcher Theater Spektakel. Pada bulan September 2010, dipentaskan di Amsterdam, Belanda dalam rangka membuka *International Gamelan Festival* serta memperingati 100 tahun *Tropen Museum* di Amsterdam. Garin Nugroho (2010:3) berupaya menghidupkan kembali tradisi penari yang sekaligus *menembang*, karena *tembang* adalah filosofi dalam sebuah gerak tubuh.

Karya tari yang berjudul ‘*Matah Ati*’ disutradarai oleh Atilah Soeryadjaya yang sekaligus sebagai produser, penulis naskah, dan disainer didukung oleh Daryono, Nuryanto, dan Eko Supendi sebagai penyusun tari, dan musik tari disusun oleh Blasius Subono (Daryono, 2 Februari 2011), pentas perdananya pada Oktober 2010 di Singapura. Karya tersebut menggunakan komponen verbal dan nonverbal. *Tembang macapat* yang *ditembangkan* oleh semua penari baik tunggal dan kelompok yang disajikan dari awal sampai pada akhir pertunjukan. Oleh karena itu, kehadiran *tembang macapat* sangat dibutuhkan dalam karya tari ‘*Matah Ati*’.

## Penutup

Seni pertunjukan *Langendriyan* cenderung menempatkan pertunjukan di dalam proses komunikatif, tidak hanya dianggap sebagai produk dan pernyataan melainkan juga sebagai produksi (makna) dan ucapan. Terdapat tiga fokus utama di antaranya: hubungan antara teks dengan sumbernya, menekankan dinamik pengucapan dan kesengajaan komunikatif; hubungan antara teks dengan teks-teks

lain, yang menyangkut masalah konteks dan praktik intertekstual; dan hubungan antara teks dengan penerimanya, yang menyangkut tindakan pembacaan dan interpretasi. Secara menyeluruh memunculkan makna yang jelas dan lebih mantab.

Konsep garapan tidak terfokus pada fungsi kebahasaan tetapi bahasa digarap secara kreatif yang terbingkai oleh *tembang macapat* dengan berbagai teknik pengungkapannya, sehingga bahasa lebih bersifat *arkhais*. *Tembang macapat* pada *Langendriyan* mampu untuk mengekspresikan keragaman makna dan kekayaan daya tafsir yang heterogen. Untuk itu *Langendriyan* Mangkunegaran menjadi acuan para seniman muda dalam kekaryaan seni yang dapat memperkaya penjelajahan ruang rasa yang memunculkan warna atau corak keragaman kualitas karya tari.

## Catatan Akhir

<sup>1</sup>Komponen verbal berupa sastra Jawa dalam bentuk *tembang macapat* yang sangat menarik dan estetis yang bersifat *arkhais*, selain itu berfungsi untuk mengekspresikan makna yang lebih jelas dan estetis. Di sisi lain, Komponen verbal pada dasarnya untuk mengungkapkan makna-makna tertentu yang mengarah pada pengungkapan maksud (isi) atau pun memunculkan suasana yang lebih ekspresif.

<sup>2</sup>Komponen non-verbal (misalnya gerak tubuh) tidak hanya dianggap gerakan tubuh saja, melainkan ‘gerakan’ yang mengikuti naskah dalam sajian sama seperti gerakan percakapan, namun demikian gerak tubuh mampu menggantikan maksud yang sulit diungkapkan dengan verbal. Integrasi antara komponen verbal dan non-verbal memunculkan makna lebih jelas, mantap, komunikatif, ekspresif, dan estetis.

## DAFTAR PUSTAKA

- Hawkins, Alma M.  
1991 *Moving From Within: A New Method for Dance Making*. Chicago: A. Capelia Books.

- Duvignaud, Jean  
1972 *The Sociology of Art*. Terj. Timothy Wilson. London: Granada Publishing Limited.
- Kartodirdjo, Sartono  
1987 *Pengantar Sejarah Indonesia Baru: 1500-1900*. Jakarta: Gramedia
- K.G.P.A.A. Mangkunegara IV.  
1927 'Serat Anggitan Dalem Inggang Sampun Kaklempakaken Jangkep'. Surakarta: Jawa-Institut
- Langer, Suzanne K.  
1988 *Problems of Art*. Terj. F.X. Widaryanto. Bandung: Akademi Seni Tari.
- Munro, Thomas  
2007 *Estetika Timur*. Terj. Heribertus B. Sutopo. Surakarta: Alumni Seni Rupa UNS.
- Ricklefs, M.C.  
1974 *Jogyakarta Under Sultan Mangkubumi 1749-1792: A History of the Division of Java*. London: Oxford University Press.
- ,  
2005 *Sejarah Indonesia Modern 1200-2004*. Jakarta: PT Serambi Ilmu
- Rustopo.  
1991 *Gendhon Humardani: Pemikiran dan Kritiknya*. Surakarta: STSI Press.
- Santoso Prabowo, Wahyu.  
2002 "Tari Wireng Gaya Surakarta: Pengkajian Berdasarkan Konsep Konsep Kridhawayangga dan Wedhataya dalam Dewaruci, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni, Vol. 1, No. 1. April. Surakarta.
- Soetomo Siswokartono, W.E.  
2006 *Sri Mangkunegara IV: Sebagai Penguasa dan Pujangga (1853-1881)*. Semarang: Aneka Ilmu
- Sperber, Dan  
1974 *Rethinking Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sri Rochana W.  
2006 *Langendriyan Mangkunegaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya*. Surakarta: ISI Press.
- Supanggah, Rahayu  
2007 *Bothèkan Karawitan II: Garap*. Surakarta: ISI Press.
- Suparno, Slamet.  
2007 "Sejarah Pemunculan Karawitan Mangkunegaran" dalam Waridi ed. *Kehidupan Karawitan pada Masa Pemerintahan Paku Buwana X, Mangkunegara IV, dan Informasi Oral*. Surakarta: ISI Press.
- Sutopo, HB.  
2006 Seni dan Kreativitas. Jurnal Seni Dwi Wulan Lango # 3 / Mei-Juni 2006, Taman Budaya Jawa Tengah
- Waridi  
2006 *Karawitan Jawa Masa Pemerintahan PB X: Perspektif Historis dan Teoretis*. Surakarta: STSI Press.