

SATU KAMPUNG TIGA MAESTRO



Heri Priyatmoko

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Biografi Sardono W Kusuma, Mlayawidada, dan S Ngaliman

SATU KAMPUNG TIGA MAESTRO

Biografi Sardono W Kusuma, Mlayawidada, dan S Ngaliman



Buku ini tidak diperjualbelikan.

Dilarang mereproduksi atau memperbanyak seluruh atau sebagian dari buku ini dalam bentuk atau cara apa pun tanpa izin tertulis dari penerbit.

© Hak cipta dilindungi oleh Undang-Undang No. 28 Tahun 2014

All Rights Reserved

Buku ini tidak diperjualbelikan.

SATU KAMPUNG TIGA MAESTRO

Heri Priyatmoko



Biografi Sardono W Kusuma, Mlayawidada, dan S Ngaliman

Penerbit BRIN

Buku ini tidak diperjualbelikan.

© 2022 Heri Priyatmoko

Katalog dalam Terbitan (KDT)

Satu Kampung Tiga Maestro: Biografi Sardono W Kusumo, Mlayawidada, dan S Ngaliman/
Heri Priyatmoko–Jakarta: Penerbit BRIN, 2022.

xix hlm. + 250 hlm.; 14,8 × 21 cm

ISBN 978-623-7425-79-3 (cetak)
978-623-7425-80-9 (e-book)

1. Biografi
2. Seniman
3. Kesenian Jawa

927

Copy editor : Sarwendah Puspita Dewi
Proofreader : Sarah Fairuz & Dhevi E. I. R. Mahelingga
Penata isi : Rahma Hilma Taslima
Desainer sampul : Imam Setyawan

Cetakan pertama : Agustus 2022



Diterbitkan oleh:
Penerbit BRIN
Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah
Gedung B.J. Habibie, Jln. M.H. Thamrin No. 8,
Kb. Sirih, Kec. Menteng, Kota Jakarta Pusat,
Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340

Whatsapp: 0811-8612-369

E-mail: penerbit@brin.go.id

Website: penerbit.brin.go.id

 PenerbitBRIN

 Penerbit_BRIN

 penerbit_brin

Buku ini merupakan karya buku yang terpilih dalam Program Akuisisi Pengetahuan Lokal Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah, Badan Riset dan Inovasi Nasional.



Karya ini dilisensikan di bawah Lisensi Internasional Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

DAFTAR ISI

DAFTAR GAMBAR.....	vii
PENGANTAR PENERBIT	xv
PRAKATA	xvii
BAB I TENTANG PUSTAKA INI.....	1
BAB II EKOLOGI BUDAYA KEMLAYAN	5
A. Cerita dari Lorong Sempit	5
B. Ekosistem Kampung Seniman	22
C. <i>Srawung</i> , Memintang Keakraban	47
D. Sekaten: Panggung Bergengsi Seniman Kemplayan.....	58
BAB III <i>LELAKU</i> DAN <i>LELAKON</i> SARDONO W. KUSUMA	65
A. <i>Putuku Lair</i>	65
B. Lulusan SMA Menjadi Guru Besar.....	71
C. Menyetubuhi Tari Jawa.....	75
D. <i>Njoged</i> di Candi Prambanan.....	80
E. <i>Samgita</i> , Mempertaruhkan Nyawa	84
F. Awal Berkreasi di Ibu Kota	91
G. Teges dan Prancis.....	97
H. Terciptanya Cak Teges	108
I. Manusia-Manusia Pohon.....	110

Buku ini tidak diperjualbelikan.

J. Opera Diponegoro.....	115
K. Ya Sumantri Ya Sasrabahu.....	117
L. Ruang Sejarah Sebagai Kekuatan	121
M. Mural pada Sepotong Jalan.....	138
BAB IV MENABUH SEJARAH MLAYAWIDADA.....	145
A. Jalan Gending Mlayawidada.....	145
B. Menjadi <i>Abdi Dalem</i> Istana	156
C. “Angkat Kaki” dari Keraton	162
D. Tanda Bakti pada Negeri.....	176
E. Setumpuk Karya yang Mengabadi.....	179
BAB V TARIAN SEJARAH S. NGALIMAN TJONDROPANGRAWIT.....	185
A. <i>Mbrojol</i> di Jalan	185
B. Misteri Huruf S.....	187
C. Menyuntuki Gamelan Sebelum Mainan Selendang.....	200
D. <i>Mbarang</i> dan Sapu Lidi	202
E. Karya Sang Empu.....	205
BAB VI PENUTUP	229
DAFTAR PUSTAKA	235
INDEKS	245
BIOGRAFI PENULIS	249

DAFTAR GAMBAR

Gambar 2.1	Solo Societeit mengelat jelajah sejarah di Kemlayan tahun 2019.....	6
Gambar 2.2	Peserta jelajah mampir ke rumah milik Sardono W. Kusuma tahun 2019.....	7
Gambar 2.3	Sêrat Wedha Purwaka.....	8
Gambar 2.4	Martapangrawit bermain gender tahun 1960. Ia lahir dan besar di Kemlayan.....	11
Gambar 2.5	Grup seniman Kemlayan memiliki bendera bertuliskan Kamlayan tahun 1930.....	12
Gambar 2.6	KRT Warsadiningrat.....	13
Gambar 2.7	<i>Serat Kridha Pradangga</i>	14
Gambar 2.8	Seniman Kemlayan membawa keris dan Mlayawidada dalam barisan depan nomor tiga dari kiri tahun 1930-an.....	15
Gambar 2.9	Tampak dari belakang Sardono W. Kusuma menyusuri gang sempit Kemlayan tahun 2020.	16
Gambar 2.10	Gang di Kemlayan Tahun 2020.....	17
Gambar 2.11	Gang Kecil di Kemlayan untuk Simpangan Motor Saja Tidak Bisa Tahun 2020.....	17
Gambar 2.12	Gang Sempit dan Rumah-Rumah di Kemlayan yang Berhimpitan Tahun 2020.....	19

Gambar 2.13 Rombongan seniman Kemlayan. Mlayawidada berada di baris depan nomor 3 dari kiri tahun 1930-an.....	22
Gambar 2.14 Pustaka <i>Wedhapradangga</i>	24
Gambar 2.15 Kamandungan Keraton Kasunanan Tahun 1920	25
Gambar 2.16 Pepunden Mbah Berak di Kemlayan Tahun 2020.....	26
Gambar 2.17 Tiga bocah Kemlayan dan paling kiri adalah Mlayawidada tahun 1919.....	27
Gambar 2.18 Societeit Habipraya Tahun 1896	28
Gambar 2.19 Salah Satu Kegiatan Priyayi di Societeit Habipraya Tahun 1940	29
Gambar 2.20 Memainkan gamelan di istana Jawa era kerajaan.....	32
Gambar 2.21 <i>Ndalem</i> Bekas Milik KRT Warsadiningrat Tahun 2010	33
Gambar 2.22 Suprpto Suryadarmo berdiri menari di <i>ndalem</i> Sasanamulya tahun 1974.	34
Gambar 2.23 Instrumen Gamelan Kuno yang Tersisa di Kemlayan Tahun 2010	36
Gambar 2.24 Hadipurwoko semasa hidupnya menyewakan gamelan.....	36
Gambar 2.26 Sumur Bandung yang Tak Pernah Kering Tahun 2010	38
Gambar 2.25 Raden Ngabehi Yasapradangga	38
Gambar 2.27 Warsapangrawit	40
Gambar 2.28 S. Ngaliman menikah tahun 1953.	41
Gambar 2.29 Rombongan seniman Kemlayan tergabung dalam grup karawitan Ngestimulya tahun 1935.	43
Gambar 2.30 Gendhon Humardani	44
Gambar 2.31 Silsilah Mlayawidada dan S. Ngaliman.....	46
Gambar 2.32 Para Seniman “Pindah Latihan” di Rumah Mlayawidada Tahun 1950-an.....	49
Gambar 2.33 Bendera Papaka diapit dua seniman Kemlayan tahun 1930-an.	50
Gambar 2.34 Bambang Tri Atmadja, Salah Seorang Buah Hati S. Ngaliman	52
Gambar 2.35 R.M. Suhardhiman Sindhuatmojo	53

Gambar 2.36	Grup Kesenian Darmosoeka Kemlayan Pentas Tari Topeng Tahun 1924	54
Gambar 2.37	Mlayareksaka	56
Gambar 2.38	Pontjopangrawit bermain rebab di KOKAR tahun 1950-an.	57
Gambar 2.39	Grebeg Sekaten Era Paku Buwana X.....	58
Gambar 2.40	Masyarakat melihat keramaian Sekaten tahun 1960....	60
Gambar 2.41	Niyaga Tua di Bangsal Pradangga Tahun 2010	61
Gambar 2.42	Abdi dalem niyaga Kemlayan bersiap menabuh saat Sekaten tahun 1956.....	62
Gambar 3.1	Prapatan Nonongan Lama Tahun 1950	66
Gambar 3.2	Petugas Kuda Istana Tahun 1920	67
Gambar 3.3	Bagian Dalam <i>Ndalem</i> Nonongan, Tempat Sardono Dilahirkan	68
Gambar 3.4	Lukisan Kedua Orang Tua Sardono W. Kusuma Tahun 2020	69
Gambar 3.5	Peserta Didik Bersama Guru di Kasatrian Tahun 1960	70
Gambar 3.6	Buku Pidato Pengukuhan Guru Besar Tahun 2004 ...	73
Gambar 3.7	Halaman depan Keraton Kasunanan Tahun 2021	76
Gambar 3.8	Kusuma Kesawa, Guru Tari Sardono W. Kusuma	77
Gambar 3.9	Sardono W. Kusuma menari saat umur 13 tahun.	81
Gambar 3.10	Sardono W. Kusuma menari di tahun 1954.	81
Gambar 3.11	Suasana <i>Ndalem</i> Sasanamulya untuk Kegiatan Solo Societeit Tahun 2018	86
Gambar 3.12	Sardono mementaskan Samgita di Solo dan dilempari batu tahun 1971.	87
Gambar 3.13	Sardono Era Pementasan Samgita	89
Gambar 3.14	Retno Maruti, Teman Sardono Berproses Tari	94
Gambar 3.15	Kursi <i>City Walk</i>	98
Gambar 3.16	Sardono bermain bersama para bocah di Bali.....	102
Gambar 3.17	<i>Flyer</i> Sardono Pentas di Prancis Tahun 1974	107

Gambar 3.18	Kendi <i>Tamba Ngelak</i> di Pinggir Jalan Purwosari Tahun 1970	113
Gambar 3.19	Jalan Slamet Riyadi yang Dulu Bernama Poerwasariweg Tahun 1951	114
Gambar 3.20	Relief Pohon Bodhi pada Candi Borobudur	115
Gambar 3.21	Sardono kembali pentaskan Opera Diponegoro tahun 2011.	116
Gambar 3.22	Umar Kayam	117
Gambar 3.23	Buku Umar Kayam <i>Pamit Pensiun</i>	120
Gambar 3.24	Soedarmono, Guru Saya Saat Wisuda Pascasarjana UGM Tahun 1987	122
Gambar 3.25	Saya mendongeng sejarah pabrik gula Colomadu, ditemani Sardono W. Kusuma tahun 2016.....	123
Gambar 3.26	Sardono menari di pabrik gula Colomadu tahun 2016.....	126
Gambar 3.27	Sardono W. Kusuma bersama saya dan sejumlah seniman berdialog dengan Presiden Jokowi di Solo tahun 2019.....	132
Gambar 3.28	Sardono W. Kusuma mempersiapkan <i>Post Festival</i> di <i>ndalem</i> Jayakusuman tahun 2019.	134
Gambar 3.29	Saya mendongeng dalam jelajah sejarah di <i>ndalem</i> Jayakusuman tahun 2020.	135
Gambar 3.30	<i>Flyer</i> Diskusi <i>Festival Solo is Solo</i>	139
Gambar 3.31	Saya Bersama Panitia dan Bambang Bujono	140
Gambar 4.1	<i>Ndalem</i> Milik Keluarga Mlayawidada Tahun 2010.....	146
Gambar 4.2	Mlayawidada Muda Tahun 1929	147
Gambar 4.3	Agusdi, Buah Hati Mlayawidada.....	148
Gambar 4.4	Lukisan Truna Mlaya	149
Gambar 4.5	Gamelan Jawa di Surakarta Era Kerajaan	150
Gambar 4.6	Niyaga nabuh gamelan di ruang terbuka.	151
Gambar 4.7	Mlayawidada memainkan rebab di rumah tahun 1960.....	153
Gambar 4.9	Diyem Tahun 2011	156
Gambar 4.10	Mlayawidada Bersama Atmani Tahun 1934	157

Gambar 4.11 Kantor Kepatihan Era Kerajaan.....	158
Gambar 4.12 Mlayawidada menjadi abdi dalem istana Kasunanan memakai dodotan tahun 1930.....	159
Gambar 4.13 Mlayawidada berdiri di belakang paling kiri bersama abdi dalem niyaga lainnya tahun 1935.....	160
Gambar 4.14 Jenazah Paku Buwana X hendak dibawa ke Imogiri tahun 1939.....	161
Gambar 4.15 K.R.M.T Brotodiningrat sebagai Ketua Peresmian Pendidikan Konservatori Karawitan Indonesia pada 27 September 1950.....	164
Gambar 4.16 Lambang Konservatori Karawitan Indonesia di Surakarta.....	165
Gambar 4.17 Para Pendidik di Kokar Tahun 1950-an.....	166
Gambar 4.18 Empu dan Guru pada Kokar 1950.....	167
Gambar 4.19 Mlayawidada bermain rebab di Kokar pada tahun 1950.....	168
Gambar 4.20 Warsadiningrat tampak menyalami Menteri P dan K yang datang mengunjungi Kokar.....	170
Gambar 4.21 Seniman Kemlayan dan Staf Pegawai di Kokar Tahun 1958.....	171
Gambar 4.22 Mlayawidada di usia senja masih menabuh bonang. .	172
Gambar 4.23 Busana pengajar di KOKAR dan Mlayawidada berdiri dari kanan nomor dua tahun 1950-an.....	174
Gambar 4.24 Mlayawidada diundang ke Jepang tahun 1980-an.	176
Gambar 4.25 Mlayawidada ke Jakarta menjadi juri lomba 12 Juli 1980.....	177
Gambar 4.26 Buku 33 Profil Budayawan Indonesia.....	178
Gambar 4.27 Mlayawidada sekeluarga berfoto sebelum berangkat menerima penghargaan tahun 1979.....	179
Gambar 4.28 Mlayawidada bersama Martapangrawit dan Turahyo berada di Jakarta tahun 1982.	182
Gambar 4.29 Mlayawidada bersama anak dan istri berfoto di studio tahun 1950.....	183

Gambar 4.30	Mlayawidada bersantai di rumah sembari bermain burung tahun 1950-an.	184
Gambar 5.1	Patung Kera yang Diyakini Peninggalan Situs Ngampok Tahun 2010	186
Gambar 5.2	S. Ngaliman Kala Masih Bocah	188
Gambar 5.3	Solo Societeit bertandang ke sumur Ngampok di samping rumah S. Ngaliman tahun 2019.	189
Gambar 5.4	Takari, Buah Hati S. Ngaliman	190
Gambar 5.5	Solo Societeit blusukan sejarah ke rumah S. Ngaliman tahun 2019.	191
Gambar 5.6	<i>Ndalem</i> Prajalukitan Tahun 2010	192
Gambar 5.7	Saya memandu jelajah di <i>ndalem</i> Prajalukitan dalam acara Solo Societeit tahun 2019.	196
Gambar 5.8	Pendapa <i>Ndalem</i> Prajalukitan Tahun 2019	198
Gambar 5.9	S. Ngaliman kala menguji praktik tari tahun 1970	201
Gambar 5.10	Kelompok Ngesthimulya sebelum pentas gambyongan tahun 1949. Dari kanan tampak S. Ngaliman nomor 3 dan Mlayawidada nomor 4.	203
Gambar 5.11	Sutija Tejapangrawit, kakak S. Ngaliman	204
Gambar 5.12	S. Ngaliman menikahi Sutarsi pada 1953.	206
Gambar 5.13	S. Ngaliman melepas masa lajang tahun 1953.	207
Gambar 5.14	Perayaan pernikahan S. Ngaliman di Kemlayan. Di belakang tampak memakai jas adalah Mlayawidada pada tahun 1953.	207
Gambar 5.15	S. Ngaliman menikah diapit oleh para tetangga di Kemlayan tahun 1953.	208
Gambar 5.16	S. Ngaliman menikah tak terjebak dalam konsep bobot, bibit, dan bebet tahun 1953.	208
Gambar 5.17	S. Ngaliman Sebagai Empu Tari	209
Gambar 5.18	Saya mendongeng dalam seminar proses kreatif S. Ngaliman tahun 2017.	210
Gambar 5.19	Saya kembali bercerita dalam seminar biografi S. Ngaliman di ISI Solo tahun 2018.	211
Gambar 5.20	S. Ngaliman Bersama para Penari.	213
Gambar 5.21	Empu Tari, S. Ngaliman.	215

Gambar 5.22 S. Ngaliman Bersama Beberapa Anaknya yang Masih Kecil Tahun 1970-an	217
Gambar 5.23 S. Ngaliman Bersama Clara Brakel Tahun 1970-an	221
Gambar 5.24 Anggota Sanggar Pamungkas pentas di Kemlayan tahun 1970-an.	222

Buku ini tidak diperjualbelikan.

PENGANTAR PENERBIT

Sebagai penerbit ilmiah, Penerbit BRIN mempunyai tanggung jawab untuk menyediakan terbitan ilmiah yang berkualitas. Upaya tersebut merupakan salah satu perwujudan tugas Penerbit BRIN untuk turut serta mencerdaskan kehidupan bangsa sebagaimana yang diamanatkan dalam pembukaan UUD 1945.

Dalam buku berjudul 1 Kampung 3 Maestro, pembaca diajak untuk menilik kisah tiga maestro seni yang hidup dalam satu kampung yang sama. Kiprah tiga maestro yang tidak diragukan lagi kehebatannya dalam dunia kesenian. Sardono sang seniman kaliber internasional, Mlayawidada sang empu karawitan terakhir yang dimiliki Kota Bengawan, dan S. Ngaliman sang empu tari tradisional.

Melalui buku ini, diharapkan dapat mengisi kekosongan narasi sejarah para maestro yang lahir di sebuah kampung kecil. Memiliki manfaat bagi pembaca baik secara akademik maupun praktik di masyarakat. Akhir kata, kami mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu proses penerbitan buku ini.

Penerbit BRIN

Buku ini tidak diperjualbelikan.

PRAKATA

Hampir dua windu silam, tepatnya 2005, kaki ini pertama kali menginjakkan Kampung Kemlayan. Dalam keremangan malam, saya membonceng guru sejarah saya, Soedarmono S.U., membelah gang tikus menuju rumah maestro tari, Sardono W. Kusuma. Selain kepentingan *rerasan*, mereka juga menikmati pertunjukan seni yang dihelat di *ndalem* tua itu. Laksana punakawan, saya *nderekne* (membersamai) kesatria seraya mencuri dengar obrolan mereka samar-samar, beradu dengan kerasnya suara kendang dan tembang dari para murid Sardono.

Lima tahun kemudian, raga ini kembali menyelinap di ruang sosial tersebut. Dengan naluri peneliti, kali ini saya menyuntuki perkara muasal sejarah kampung. Hati tergerak untuk menenggelamkan diri dalam sejarah lokal masyarakat Kemlayan. Sekalipun ukuran daerahnya kecil, saat itu banyak *ndalem* lawas masih bisa dijumpai, termasuk *ndalem* empu karawitan Mlayawidada yang saya jadikan tempat *magrok* sekaligus petunjuk memahami garis keturunan para seniman terkemuka periode kerajaan. Sampailah pada pemahaman paling dasar bahwa Kemlayan merupakan satu-satunya kampung yang dihuni rombongan seniman dalam rentang panjang dinasti Mataram Islam. Ia tak ditemukan dalam lintasan sejarah Yogyakarta, kota kembarnya Surakarta.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Belum tuntas menyigi kekhasan dan peristiwa historis yang menyelimuti ruang Kemlayan, saya dalam lingkaran komunitas *Solo Societeit* mengajak puluhan peserta blusukan sejarah mencumbui sisa kegemilangan buwana seniman di masa lampau. Pergumulan dengan Kemlayan kembali intens seiring Sardono W. Kusuma kerap mengundang saya untuk menggeledah sejarah Solo. Dalam percakapan mengalir kisah nostalgia mantan rektor Institut Kesenian Jakarta itu semasa kecil serta proses kreatif menyetubuhi jagad seni tradisi yang kemudian berbelok pada seni kontemporer. Dengan perspektif sejarah kesenian, saya tergoda menelisik *lelaku* dan *lelakon* berikut segenap karya moncer para maestro.

Melalui program Fasilitasi Bidang Kebudayaan 2020 yang dibuka Direktorat Jenderal Kebudayaan, saya berkesempatan merealisasikan angan menuliskan biografi ketiga maestro yang punya pertalian sejarah dengan Kemlayan: Sardono W. Kusuma, Mlayawidada, dan S. Ngaliman. Terima kasih kepada Direktorat Jenderal Kebudayaan atas sokongan bantuan tersebut. Apa yang telah saya rintis bertahun-tahun cukup membantu memahami ekosistem Kemlayan dengan lebih jembar bahwa kampung kuno ini bukan hanya tempat bersejarah, namun juga ruang kreatif yang membuahkan segudang karya seni monumental mengetarkan dunia internasional.

Semula buku ini diterbitkan oleh Bukukatta yang dinakhodai Yudhi Herwibowo dengan tetap menyertakan logo Direktorat Jenderal Kebudayaan, Kemdikbud. Sepatutnya di sini saya mengucapkan terima kasih kepada Mas Yudhi. Konten buku tak mungkin teranyam sedemikian rupa tanpa menyebut peran Sardono W. Kusuma, anak keturunan empu Mlayawidada dan S. Ngaliman. Koleksi foto serta tambahan data lainnya dari keluarga maestro sangat berguna dalam penyusunan buku ini. Maka, wajib saya menembangkan rasa terima kasih kepada mereka atas diizinkan mereka memakai data tersebut.

Demikian pula segenap data yang tersimpan di lembaga resmi seperti ANRI Jakarta, Perpustakaan Nasional Jakarta, Perpustakaan Reksopustaka Mangkunegaran, dan SMK N 8 Surakarta yang dulu bernama Konservatori Karawitan atau Sekolah Menengah Karawitan Indonesia Surakarta. Terima kasih atas pelayanan dan diperbole-

kannya memanfaatkan sumber primer tersebut demi mengejar kualitas buku.

Rasa terima kasih terdalam teruntuk kedua orang tua saya, Bapak Siswanto dan Ibu Mukinah, atas kucuran doa pangestu tanpa batas sehingga menggelembungkan spirit dan melapangkan jalan pengembaraan intelektual. Buku ini kelar juga berkat pengertian istri, Tika Sekar Arum, serta dua buah hati tersayang: Kawiwara Alilan Priyatmoko dan Wijna Arjawa Priyatmoko, yang merelakan terampasnya waktu kebersamaan keluarga.

Begitu banyak figur penting di luar yang mesti dipacak di sini. Sayangnya ruang tidak memungkinkan, laksana Kemlayan yang kewalahan menampung kisah biografi puluhan seniman yang *mbrojol* dan berkarya di situ. Akan tetapi, peranan mereka sukar saya tepikan dalam memori. Pustaka ini semoga bisa diunduh faedahnya, laiknya kibasan selendang dan tabuhan gamelan yang meramaikan lorong Kemlayan di masa silam. Bukan hanya menghangatkan dan menenteramkan batin, namun juga menyuguhkan cerita sosok empu di tengah masyarakat serba instan dan mengobati kegersangan bacaan biografi seniman di perpustakaan.

BAB I

TENTANG PUSTAKA INI

“*Uripku paling gari sepuluh taun maneh,*” ujar maestro tari, Sardono W. Kusuma, kepada saya beberapa bulan silam. Hidupku barangkali tinggal sepuluh tahun lagi, begitulah terjemahannya. Bukan bermaksud mendahului kehendak Gusti Allah, namun Sardono yang kini berusia 75 tahun itu mulai gusar. Sukar menyembunyikan kegelisahan hati bahwa di usia senja ia serius memikirkan warisan pengetahuan miliknya yang harus diselamatkan sekaligus dibagikan ke publik. Setelah melanglang jagad dan banyak tinggal di Jakarta, Guru Besar dan mantan rektor Institut Kesenian Jakarta ini memantapkan diri pulang kampung.

Kampung yang ditujunya adalah Kemlayan. Kebetulan, belakangan saya sering diminta Sardono ke Kemlayan untuk menemani berdiskusi empat mata ataupun tempat berbagi kegelisahan perihal sejarah-budaya kota yang melahirkannya itu. Di kampung yang dipenuhi gang kecil inilah, profesor yang mementaskan *Opera Diponegoro* keliling dunia itu sedang mendirikan studio seni. Penari kondang bertanggal lahir 6 Maret 1945 tersebut memilih Kemlayan untuk mengendapkan hasil petualangan kultural selama puluhan tahun. Sardono mengamalkan ungkapan Jawa, yakni “*kebo mulih menyang kandhange*” (kerbau pulang ke rumahnya).

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Relasi antarpribadi yang harmonis atau kedekatan personal merupakan modal berharga untuk menyerap serta menuliskan pengetahuan yang dihimpun sang tokoh. Demikian pula yang saya rasakan selama berinteraksi dengan peraih penghargaan *Prins Claus Award* dari Belanda tahun 1997 itu. Saya menyebut endapan *kawruh* seniman kaliber internasional ini dengan nama: “Sardonologi”. Kedigdayaan Sardono menari di panggung, menelurkan puluhan doktor penciptaan seni serta kecakapan mengorganisasi barisan seniman untuk pentas bersama sudah tidak diragukan lagi.

Diakuinya, aspek pokok yang luput tersingkap ialah *lelaku* pejalan budaya. Perlu dimengerti roncean riwayat di luar gedung seni pertunjukan. Dalam *lelana* (kelana) budaya ke sekujur Indonesia, misalnya Nias, Kalimantan, Bali, Toraja, dan Papua, penari berambut gondrong ini menyerap inti *local genius* yang dilestarikan warga setempat. Lebih jauh lagi, mata batinnya tidak saja menyoroti bentuk kesenian adiluhung sebagai puncak budaya sebuah masyarakat. Dirinya juga berkesadaran kritis menyelami kehidupan sehari-hari seperti makan, berpakaian, dan interaksi masyarakat yang jarang ditangkap dalam penelitian kesenian.

Setiap mendengarkan pengisahan *lelana* langsung dari mulutnya, imajinasi historis saya terbang pada tokoh utama *Serat Centhini* (1814–1823), yakni Mas Cebolang. Di tangan pujangga, ia digambarkan gemar mengembara dan mengumpulkan serpihan pengetahuan dari masyarakat pedesaan. Sardono mengakui bahwa pengembaraan itu turut menyumbang proses kreatifnya selama ini. Meski mende-konstruksi tarian klasik yang diajarkan gurunya, Kanjeng Raden Tumenggung Kusuma Kesawa, Sardono tidak mengabaikan fakta sejarah lokal dan akar tradisi yang mengitarinya sedari kecil. Inilah rahasia dapur Sardono yang belum ditelisik lebih detail.

Di Kemlayan, Sardono kecil hingga remaja bersinggungan dengan para tetangga yang merupakan niyaga pilihan Keraton Kasunanan, antara lain Mlayareksaka, Mlayadikromo, Nitipradangga, Sutijo Tejopangrawit, Hadipangrawit, Ramapradangga, Tanupangrawit, Ndayapradangga, Karya Taruna, Mlayawiguna, Yasapradangga, Gunamlaya, Hadipurwoko, Gitopangrawit, Truna Mlaya, Mlayasu-

marto, Warsadiningrat, Mlayawidada, Mlayasudira, Warsapangrawit, Wiryopangrawit, Trisnopangrawit, Projopusoro, Karyapradangga, Gunarawita, Mlayadarsono, S. Ngaliman, dan masih banyak lagi.

Kepulangan Sardono ke Kemlayan laksana pintu pembuka untuk memahami perjalanan hidup serta kiprah maestro Mlayawidada beserta S. Ngaliman. Perlu diketahui, Mlayawidada merupakan empu karawitan terakhir yang dimiliki Kota Bengawan. Ia menelurkan ribuan gending dan diundang mengajar ke Jepang, selain menjadi dosen tamu di STSI Surakarta dan ISI Yogyakarta. Sementara itu, S. Ngaliman adalah empu tari tradisional yang menjadi rujukan pembelajaran tari maupun peneliti asing, di samping mengajar di kampus seni. Dirinya berhasil melahirkan ratusan jenis tari dan dijuluki “kamus berjalan” pengetahuan tari tradisional Jawa. Mereka berdua memang produk istana, namun sanggup bertahan di era Republik, bahkan moncer berkat konsistensi menekuni dunia kesenian.

Dari latar belakang persoalan tersebut bisa diunduh pemahaman bahwa proses kreatif dan warisan pengetahuan para maestro dari Kemlayan ini mendesak dan penting dikerjakan, selagi Sardono masih hidup dan membuka pintu kehidupan kesenian yang bermula dari lorong kampung. Secara ringkas, penulisan buku ini dimaksudkan untuk mengetahui proses kreatif maestro Sardono W. Kusuma, Mlayawidada, dan S. Ngaliman yang dipengaruhi ekologi budaya lokal; macam-macam karya maestro Sardono, Mlayawidada, dan S. Ngaliman yang berbasis fakta sejarah dan akar tradisi; serta pengaruh maestro Sardono, Mlayawidada, dan S. Ngaliman dalam dunia pendidikan seni di Indonesia.

Setidaknya, ada dua catatan penting yang diperoleh atas terbitnya buku ini. *Pertama*, mendokumentasikan proses kreatif maestro seni Sardono W. Kusuma, Mlayawidada, dan S. Ngaliman yang sama-sama hidup di kampung Kemlayan. Pendokumentasian ini dipandang *urgent* sebab dewasa ini masyarakat butuh tokoh panutan yang konsisten menggeluti kesenian dan memopulerkan seni Indonesia di mata internasional. *Kedua*, menyelamatkan aneka karya para maestro dari Kemlayan ini, dan menempatkannya sebagai kekayaan budaya Nusantara yang harus dikembangkan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Dengan demikian, penulisan buku ini akan sangat bermanfaat, baik secara akademik maupun praktik di masyarakat. Kehadiran buku ini akan mengisi kekosongan narasi sejarah para maestro yang lahir di sebuah kampung kecil. Sementara bagi masyarakat luas, penulisan ini memberi wawasan yang lebih komprehensif tentang biografi proses kreatif para empu yang membangun pengetahuan khas. Dengan pemahaman holistik, generasi kontemporer dapat meneladani mereka dan menepikan budaya instan.

Buku ini dibagi dalam lima bab pembahasan dan satu bab penutup. Bab I merupakan pendahuluan yang berisi latar belakang dan justifikasi pentingnya penulisan buku ini. Bab II mengulas ekologi budaya Kampung Kemlayan yang ditinggali para maestro. Bab III membahas kehidupan Sardono W. Kusuma, termasuk proses kreatif yang dijalannya di jagad kesenian. Bab IV menguraikan jejak sejarah Mlayawidada yang dikenal sebagai empu karawitan gaya Surakarta. Bab V menyoroti sejarah perjalanan maestro tari gaya Surakarta, S. Ngaliman Candropangrawit berikut aneka karya yang dilahirkannya. Bab VI merupakan penutup yang membulatkan beberapa temuan menarik dalam riset yang tersaji dalam buku ini.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

BAB II

EKOLOGI BUDAYA KEMLAYAN¹

A. Cerita dari Lorong Sempit

Masih lengket dalam memori, permulaan Mei 2019, saya mengabari mestro tari, Sardono W. Kusuma, untuk *nembung* (mohon izin) agar dibukakan pintu rumahnya di Kemlayan. Kebetulan komunitas Solo Societeit yang saya *pandegani* (nakhodai) hendak mengadakan kegiatan *blusukan* sejarah di kawasan Kemlayan, merayakan ulang tahun komunitas yang genap satu tahun. Dari sekian tempat, ada titik yang bakal disinggahi, yaitu rumah kediaman Sardono yang semula dibiarkan mangkrak itu. Dengan murah hati Sardono membolehkan saya bersama rekan-rekan untuk singgah dan mencumbu sisa kejayaan masa lalu bekas *ndalem* di kampung tua itu. Rumah itu dibelinya selepas Sardono memperoleh *Prince Claus Awards* 1997 dari Kerajaan Belanda pada 18 Desember 1997.

Dalam sebuah obrolan malam di pojok resto Kusumasari warisan ibunya, Sardono menilai gerakan budaya atau jelajah yang saya lakoni untuk mengakrabkan sejarah Kota Solo ke khalayak ramai ini tak ubahnya penari, profesi yang disuntukinya sedari kanak. Tubuh senantiasa bergerak bebas, seluruh panca indra dihidupkan, dan langsung mendekati objek yang merupakan sebetuk metode jitu dalam mereproduksi pengetahuan anyar yang dibangun dari bawah

¹ Dinukil dari Priyatmoko, 2013; 2018

(masyarakat). Raga tak terpenjara dalam ruang kelas, bola mata liar menabrak gang kampung dan rumah kuno, imajinasi historis terpelanting pada masa yang telah lewat, serta tubuh terayun mendengarkan narasi sejarah lokal penuh pikat. Puluhan peserta terperangah dengan kisah kemasyhuran Kemlayan yang dilisankan.



Foto: Heri Priyatmoko (2019)

Gambar 2.1 Solo Societeit mengelat jelajah sejarah di Kemlayan tahun 2019.



Foto: Heri Priyatmoko (2019)

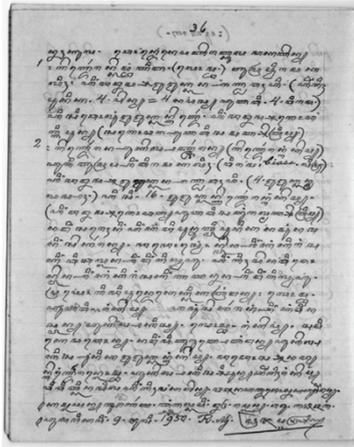
Gambar 2.2 Peserta jelajah mampir ke rumah milik Sardono W. Kusuma tahun 2019.

Melalui tulisan ini, saya niatkan membar lebih komplet historisitas ruang Kemlayan yang didiami tiga maestro: Sardono, Mlayawidada, dan S. Ngaliman. Magrib baru saja lewat. Rinai hujan di luar yang membasuh kampung tua ini juga telah mandeg. Yang tersisa kini hanyalah kesunyian dan aroma tanah basah. Pemukiman dipenuhi gang sempit itu seakan kedinginan. Terlihat memelas meminta dihibur dengan aktivitas ringan para penghuninya. Meski saat itu adalah Sabtu malam, yang besoknya hari libur, tiada remaja dan warga sepuh lainnya bersliweran sekadar riungan ataupun menyulut rokok menghangatkan tubuh di muka rumah.

Tiga tahun (2010–2013) melakukan observasi di kampung lawas ini. Ditambah lagi kurun waktu 2019–2020 saat diminta Sardono menengok seraya berbincang di studio seni miliknya di Kemlayan. Selama itu pula saya jarang mendengar bunyi gamelan yang ditabuh penduduk seperti yang tersimpan dalam memori kolektif *wong* Solo puluhan tahun silam. Juga tiada menjumpai alat musik gender dipukul guna mengunduh kenikmatan malam sebagaimana yang terpacak dalam *Sêrat Wedha Purwaka* anggitan R.Ng. Prajapangrawit, seniman terhormat di Kemlayan yang doyan *nginang* dan menelurkan pustaka penting hingga dirujuk oleh ilmuwan kontemporer

Buku ini tidak diperjualbelikan.

yang berniat mendedah jagad karawitan Jawa. Prajapangrawit naik pangkat bersalin nama Warsapradāngga II, selanjutnya menjadi KRT. Warsadiningrat. Orang Kemlayan memanggilnya “Pak Menggung”, berumah persis di belakang studionya Sardono. Dirinya merupakan tokoh yang direken Mlawidada dan Ngaliman. Beruntung saya temukan potongan *Sêrat Wedha Purwaka* yang disusunnya di Kemlayan pada 24 Ramlan Wawu 1881 atau 9 Juli 1950. Ia tanpa lupa membubuhkan tanda tangan, seperti di bawah ini:



Sumber: Dok. Yayasan Lestari Sastra (2020)

Gambar 2.3 *Sêrat Wedha Purwaka*

“*Sêrat pratelan bab nama-namaning cengkok sêsèkaraniipun gênderan. Bêtuah saking bapa kula Kiyai Dêmang Warsapradāngga I (amila mawi kula sêbutakèn Dêmang Warsapradāngga I, amargi wontèn Dêmang Warsapradāngga II inggih punika kula, Prajapangrawit. Nalika dados abdi dalèm mantri niyaga Kapatihan, anggèntosi bapa kula). Sêrat namaning cengkok gênderan wau dipunnamakakèn: Sêrat Paramalagu, sampun katata atharik-tharik, kaurutakèn dèntawyanjananipun, kula kantun manggih saha kantun amêwahi sakèdhik.*”

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Terjemahan bebasnya: Naskah keterangan tentang berbagai nama cengkok tembang genderan. Warisan dari bapak saya, Kyai Demang Warsapradangga I (jika saya sebut Demang Warsapradangga I, sebab ada Demang Warsapradangga II, yaitu saya sendiri, Prajapangrawit. Sewaktu menjadi abdi dalem mantra niyaga Kepatihan, menggantikan ayahanda). Pustaka aneka nama cengkok genderan ini berjudul *Serat Paramalagu*, sudah tertata secara urut, diurutkan dentaywanjanya, saya tinggal menemukan dan mengubah sedikit.

“Namaning cengkok gènderan ingkang kapacak wontèn ing buku ngriki, salong kula dèkèki nut angka, nanging namung kangge ancèr-ancèr kemawon, amung murih gampiling pandamèl kula nut makatèn (pabênipun kula botèn sagèd damèl nut ingkang yèktos). Cengkok-cengkokipun gènderan ingkang kasêrat ing buku ngriki, amung kula nuti satunggal kemawon, dados botèn tangan kalih kiwa têngèn piyambak-piyambak punika botèn, nanging amung kula damèl nut gèrban, inggih gèrban saking glègèring cengkok kemawon, ugèr cengkok-cengkok sasèkaraning gènderan tumuntèn kêcathèl rumiyin, botèn kalajêng ical. Makatèn èsthining manah wondene panyèrat kula makatèn.”

Terjemahan bebasnya: Nama gaya (nada) gènder yang tercantum di buku ini, sebagian saya bubuhi dengan notasi angka, tetapi hanya digunakan (sebagai) penanda saja, hanya untuk kemudahan pekerjaan saya notasi demikian (biasanya saya tidak dapat membuat notasi yang benar). Gaya (nada) gènder yang ditulis di buku ini, hanya saya notasikan satu saja, jadi bukan kedua tangan kiri (dan) kanan masing-masing itu bukan, tetapi hanya saya buat notasi ringkasan, yaitu ringkasan dari suara langgam saja, agar langgam-langgam tembang (yang) menggunakan gènder segera dipahami dahulu, tidak langsung hilang. Demikian maksud hati adapun tulisan saya demikian.

“1. Gènderan kêmbang tiba (lāmba) tumrap wirama kalih, ing dalèm sathuthukan andhawahi (inggih punika 4 pèn = 4 napas utawi 4 wirama) isi wolung thuthukan gèndèr, ing dalèm sagodhagipun (sagodhag utawi samatsêtrip). 2. Gènderan ukèl pancaran (gènderan rangkèp) ugi tumrap ing wirama kalih (wirama biasa, limrah)

ing dalêm sathuthukan andhawahi (4 thuthukan malampah) isi 16 thuthukan gênderan rangkêp (ing dalêm sagodhag utawi satunggal matsêtrip), nanging sarèhning ingkang dipun nuti punika namung namaning sêkaran, dados wontên ingkang kirang saking wicalan ing nginggil wau, inggih mênawi wontên ingkang kirang saking tatanan ing nginggil wau, prayogi dipun dèkèki katrangan lām̄ba utawi rangkêp. Amung sêkaran ingkang winastan ukêl pakis, lām̄ba, rangkêp, sami kemawon, nanging miturut petangan, ukêl pakis punika thuthukan rangkêp. Dados sanadyan gênderan lām̄ba ukêl pakisipun inggih rangkêp, wiwit kina mila inggih makatên. Wasana andadosna kauningan. (Kamlayan, Surakarta, tanggal kaping 24 Ramlan Wawu 1881. Utawi kaping 9 Juli 1950).”

Di atas tersurat pula pengakuan jujur Prajapangrawit mewarisi kawruh itu dari ayahandanya, Demang Warsapradāngga I, yang bekerja sebagai abdi dalem niyaga di Kepatihan. Selain membuktikan proses regenerasi abdi dalem seniman di Kemlayan berjalan bagus dan begitu perhatiannya mereka terhadap pengetahuan karawitan, cuplikan fakta tersebut menegaskan bahwa gender menempati posisi penting dalam kehidupan masyarakat Kemlayan. Realitas kultural perihal gender yang mengawani malamnya priyayi Kemlayan pernah dituturkan pula oleh Mintardjo, anak Siswapradangga sekaligus pensiunan pegawai Lokananta. Hidup harmonis serta tenteram menyimbol dalam alat musik gender yang ditabuh warga Kemlayan ketika ronda malam untuk menggantikan alat kentongan. Masyarakat Kemlayan pada 1960-an, sering menggelar ronda malam dengan memainkan gender dan berhenti di setiap gang. Pilihan menggunakan gender bukan tanpa alasan. Selain untuk menghadirkan suasana malam yang nyaman dan meninabobokan masyarakat dengan suara halus yang dihasilkan dari alat musik tersebut, diyakini bahwa gender harus kerap dibunyikan.



Sumber: Dok. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (2010)

Gambar 2.4 Martapangrawit bermain gender tahun 1960. Ia lahir dan besar di Kemlayan.

Realitas sejarah tersebut sesuai dengan tafsiran budayawan Sindhunata, yakni jika manusia mengikuti suara gender, manusia dapat perlahan-lahan merasakan apa yang disebut *meneng* (diam). Dalam keadaan *meneng*, manusia akan dijauhkan dari semua yang kasar: manusia akan mengalami *neng*, yang berarti *enenging urip* (diamnya hidup). Di sini batin manusia ditenteramkan, tindak-tanduknya disatuutuhkan (Sindhunata, 1998).

Enenging urip lalu menuntun manusia sampai pada *ning*. *Ning* berarti *eninging ati* (heningnya hati). Hanya manusia yang hening hatinya sungguh dapat memuji dan menyembah. Hati yang dapat memuji tadi lalu akan dituntun untuk sampai kepada apa yang dinamakan *nang*. *Nang* berarti *wenanging jumenengan*, artinya manusia akan memahami siapa dirinya yang sejati. Setelah manusia memahami siapa dirinya yang sejati, manusia akan dituntun untuk sampai ke *nung*. *Nung* artinya *dununging kasunyatan* (hakikat sejati manusia), yang tak lain bukan adalah *jumbuhing kawula gusti*, bersatunya manusia dan Tuhan. Tanpa henti gender menyuarakan *neng, ning, nang, nung*. Maka, siapa yang senantiasa mengamati dan larut dalam suara gender, dia akan dapat berada dalam irama kehidupan sejati,

Buku ini tidak diperjualbelikan.

yang ujung akhirnya adalah *jumbuhing kawula gusti* (Sindhunata, 1998).

Kini, Kampung Kemlayan memang telah berubah. Kepungan bangunan bisnis yang mendamba laba belaka itu kian menenggelamkannya. Dulu, kampung ini sohor sebagai gudangnya seniman terkemuka di telatah Solo. Dari catatan pribadi Krishono yang kebetulan masih punya pertalian darah dengan Ngaliman, dapat diketahui asma pegiat seni tradisional itu, antara lain Gitopangrawit, Djarwopangrawit, Sutijo Tejopangrawit, Hadipangrawit, Ramapradangga, Tanupangrawit, Ndoyopradangga, Karyotaruna, Mlayawidada, Mlayasudira, Warsapangrawit, Turahyo, Sastra Supadmo, Parsono, Wiryopangrawit, Trisnopangrawit, Projopusoro, Karyopradangga, dan Mlayawiguna.

Sederet nama itu masih disambung dengan sosok Goenapangrawit, Purwopangrawit, Yasapradangga, Gunamlaya, Hadipurwoko, Mlayawitono, Darmopangrawit, Surapangrawit, Mlayasetika, Truna Mlaya, Mlayasumarto, Warsadiningrat, Purwodarsono, Hardiman Sindhuatmadja, Samekto, Atmopradangga, Tirtopangrawit, Sastrawiguna, Gunarawita, Mlayadarsono, Mlayareksaka, Mlayadikromo, Nitipradangga, serta Mlayapuspita.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 2.5 Grup seniman Kemlayan memiliki bendera bertuliskan Kamlayan tahun 1930.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

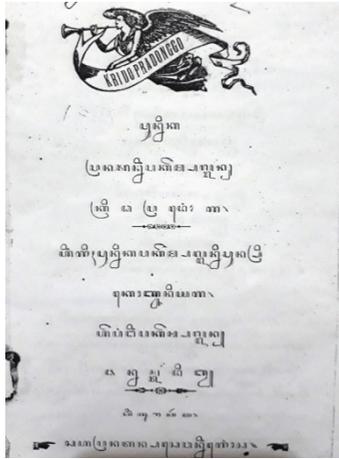


Sumber: Repro buku Soemardjo (1997)

Gambar 2.6 KRT Warsadiningrat

Bukan hanya dari keterangan Krishono, kampung halaman Ngaliman sebagai markas seniman dibulatkan pula dengan temuan fakta yang tersurat dalam *Serat Kridha Pradangga*. Naskah lawas berupa buku peraturan untuk para niyaga ini dibuat pada *Jumadil awal* tahun Jawa 1845 atau 1920 Masehi. Regulasi ini disusun 9 tahun selepas bayi Mlawidada *lair ceprot* melihat terangnya jagad, dan setahun umur bayi Ngaliman. Tersekam beberapa nama niyaga Kemlayan, yaitu Jayadikara, Arjapangrawit, Reksapangrawit, Karya Bremara, Karya Pangasih, Mlawataruna, Sastrapangrawit, Warnapangrawit, Trunarambu, Truna Pengasih, Truna Jari, Manguntanaya, Kartawitana, Cuwek, Nayaprawira, Resaratna, serta Jayadikrama. Berikut ini sampul depan *Serat Kridha Pradangga* yang menyiratkan pula telah tertanam kesadaran manajemen seni dalam kelompok seniman tradisional seabad lampau.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 2.7 Serat Kridha Pradangga

Teks lebih tua dari *Serat Kridha Pradangga* yang memotret Kemlayan dihuni komunitas seniman adalah *Bromartani*. Ahmat Adam menginformasikan *Bromartani* tayang perdana pada 25 Januari 1855 (ada yang menyebut 21 Maret 1855) (Adam, 2003). Media cetak ini menyapa warga lapisan atas setiap Kamis dengan aksara Jawa. Sewaktu *Bromartani* kali pertama diumumkan ke khalayak, kemudi Kerajaan Kasunanan dipegang Paku Buwana VII yang dikenal arif dan ramah. Sementara tampuk kekuasaan Praja Mangkunegaran diduduki Mangkunegara IV. Penyerat naskah *Wedhatama* cum usahawan gula jempolan ini rupanya sempat “beperkara” dengan salah seorang seniman Kemlayan. Kisah ini diberitakan jurnalis *Bromartani* (18 Maret 1874) sebagai berikut:

“Wonten satunggal tiyang wasta pun Kuswaraga ingkang suwau dados abdi dalem Demang Gerji ing Kamangkunagaran, ing sapunika sampun kapocot jalaran saking angapus krati tumbas gadhahanipun dhuwung mas gendhing pangrawit ing Kemlayan, katumbas 120 rupiyah. Saking pangakenipun dhuwung wau ingkang angresakaken tumbas Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Arya

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Mangkunagara, saben-saben katedha wangsulanipun Kuswaraga dereng tampi saking kanjeng gusti, kalampahan mas Gendhing pangrawit anyaosaken aturan konjuk kanjeng gusti nyuwun bayaran arta panumbas dhuwung wau, sayektosipun kanjeng gusti boten rumaos tumbas tuwin boten rumaos ngutus, ananging yatra inggih lajeng kaparingan ugi 120 rupiyah.”

Terjemahan bebasnya: Ada seseorang bernama Kuswarga, menjabat sebagai abdi dalem Demang Gerji di Mangkunegaran. Namun, kini ia telah dicopot gara-gara menipu dengan cara membeli keris milik mas Gendhing Pangrawit di Kemlayan, senilai 120 rupiah. Kuswarga bilang, yang menginginkan dan membeli keris itu ialah KGPAA Mangkunegara (IV). Setiap kali ditagih uang bayaran, dia acap menjawab belum diberi (uang) oleh Kanjeng Gusti. Selanjutnya, mas Gendhing Pangrawit menghadap langsung kepada Kanjeng Gusti, berniat meminta bayaran atas pembelian keris tadi. Sebenarnya penguasa Mangkunegaran tidak merasa membeli dan mengutus Kuswarga, tetapi uang senilai 120 rupiah dimaksud tetap diberikan.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 2.8 Seniman Kemlayan membawa keris dan Mlayawidada dalam barisan depan nomor tiga dari kiri tahun 1930-an.

Selisih antara pemberitaan *Bromartani* (1874) dengan masa kelahiran Mlayawidada (1911) sangatlah jauh, terpaut 37 tahun.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Apalagi dengan Ngaliman (1919), selisihnya 45 tahun. Mudah dibayangkan bahwa Kemlayan kala itu relatif mapan sebagai ruang sosial antarseniman bersemuka dan bermukim. Nama mas Gending Pangrawit yang disebut dalam koran itu juga menyiratkan posisinya sebagai generasi kedua di atas Ngaliman bila ukuran remaja berumur dua dekade di lingkungan Kemlayan rata-rata mewiwiti mengabdikan pada istana Kasunanan sebagai abdi dalem. Kasus ini dapat ditengok dari pengalaman awal maestro karawitan Mlawidada dan Ngaliman menceburkan diri di lingkungan kerajaan tatkala masih berusia muda. Keduanya di penghujung abad XX merupakan empu tradisional terakhir yang tersisa dari komunitas seniman Kemlayan. Sementara Sardono dikenal sebagai tokoh maestro tari kontemporer yang menyambung mata rantai seniman di kampung yang dijejali lorong sempit itu. Sardono juga mesti menyusuri jalan sepetak guna menggapai gagang pintu rumah studionya.



Sumber: Instagram Masdon.Art (2019)

Gambar 2.9 Tampak dari belakang Sardono W. Kusuma menyusuri gang sempit Kemlayan tahun 2020.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

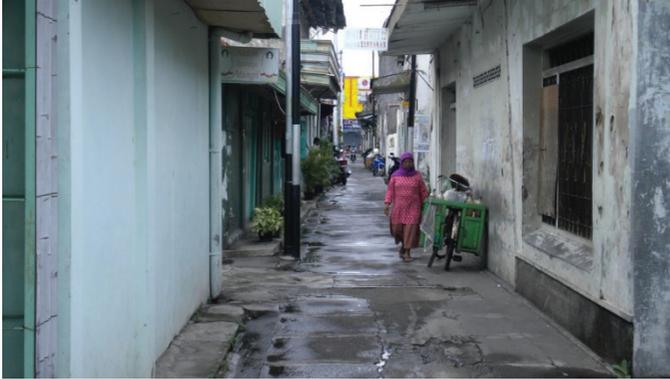


Foto: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 2.10 Gang di Kemlayan Tahun 2020



Foto: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 2.11 Gang Kecil di Kemlayan untuk Simpanan Motor Saja Tidak Bisa Tahun 2020

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Untuk ukuran lorong yang mengitari *ndalem* para seniman di Kemlayan, nyaris tidak berubah sepanjang waktu. Dari sekian abad, barangkali hanyalah aksi mural dipandegani para murid Sardono yang mengubah paras jalan menjadi lebih berwarna. Sempitnya jalanan yang membelah Kemlayan dirasakan betul bukan hanya oleh masyarakat kontemporer, namun juga oleh priyayi Surakarta hampir satu setengah abad lampau. Fakta ini terpacak rapi dalam *Bromartani*, hampir 3 dekade sebelum Mlayawidada dikeluarkan dari rahim ibunya. Jurnalis koran ini pada edisi 30 November 1882 menurunkan tulisan keluh kesah tamu dan penghuni Kemlayan akibat sempitnya jalan Kemlayan.

“Nalika kaping 23 wulan nopember punika. Kula lumampah ing margi ngajeng canthang balungan kampung kamlayan saking kilen mangetan sumeja mertamu dhateng griyanipun sadherekan kula nama mas K nanging kapinujon jawah. Tujonipun kula sampun angrenggep songsong. Awit sampun katingal mendhung guman-dhul. Sareng dumugi margi sawetan canthang balungan songsong kula boten saged megar. Mongka jawahipun deres dados songsong mingkup kemawon jalaran sangking margi ciyut sanget saha bethekipun pating sleyot ngantos angsal gangsal pemahan dereng saged ngegaraken songsong. Wusana sandhangan kula ngantos klucut. Sareng dumugi griyanipun sadherekan kula wahu.”

“Sawatawis sampun bage binagekaken kula lajeng pitaken. Kang-mas kados pundi margi ngajeng sampeyan sapangilen punika. Bilih wonten tiyang mantuk dhateng rahmatulah. Saiba susahipun anggening ngedalaken layon dhateng radinan ageng. Sadherekan kula amangsuli. O adhi inggih rakaos sanget awit lajeng anedha rukun dhateng tongga. Ambikak bethek saurutipun dumugi margi ageng. Sarta yen wonten tongga kula badhe ringgitan cucal punika yen ambekta kothak inggih kados manawi wonten sadherek mantuk dhateng rahmatulah wahu. Wangsulan kula o inggih rakaos sanget. Bilih makaten wusana sareng sampun rampun parlu kula, kula lajeng pamitan mantuk. Inggang punika prayagung ingkang kawogan margi wahu. Bok inggih anggaliha. Supados sampun dadosaken kasusahan makaten.”

Terjemahan bebasnya: Tatkala tanggal 23 November (1882), saya mengayunkan kaki di jalan depan cantang balungan kampung Kemlayan dari barat ke timur. Berniat bertandang ke rumah saudara bernama mas K, tapi malah kehujanan. Untungnya saya sudah membuka payung, sebab langit sudah tampak mendung. Sesampainya di jalan sisi timur cantang balungan, payung tersebut tidak bisa terbuka. Padahal, hujannya kian melebat. Payung gagal terbuka lantaran saking ciutnya gang dan pagar melengkung, sudah melewati lima rumah belum jua terbuka payungnya. Imbasnya, pakaian yang dikenakan basah kuyub.

Setibanya di rumah saudara, ia dipersilakan masuk. Sepotong pertanyaan terlontar untuk kakak, bagaimana jalan depanmu membentang ke barat. Bila ada orang meninggal dunia, betapa susahnyanya mengeluarkan jenazah menuju jalan besar. Tuan rumah menjawab, o ya sangat sulit untuk rukun dengan tetangga. Harus membuka pagar yang urut sampai jalan besar. Serta kalau ada tetangga menanggapi pertunjukan wayang kulit, membawa kotak wayang laksana mengusung peti orang mati. Oh begitu menyusahkan, balas adiknya. Setelah urusan rampung, tamu berpamitan.



Foto: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 2.12 Gang Sempit dan Rumah-Rumah di Kemlayan yang Berhimpitan Tahun 2020

Yang dirisaukan dari rumah-rumah saling berhimpitan dan jalan kecil seperti Kemlayan adalah sewaktu terjadinya kebakaran. Si jago merah gampang menjalar ke rumah terdekat. Merujuk keterangan koran lokal, di Kemlayan memang beberapa kali pernah terjadi bencana kebakaran. Misalnya, juru warta *Bromartani* edisi 5 Mei 1881 mengabarkan sebagai berikut:

“Nalika dinten malem Kemis angrintenaken tanggal kaping 28 wulan April taun punika, griyanipun tiyang namipun Martamenggala ing kampung Kamlayan wanci jam satengah sadasa katedha ing brama ngantos telas-telasan, nanging inggih naming griyanipun Martamenggala piyambak jalaran ing wektu dalu wau pinuju jawah deres, mila antukipun para tandang sami kalepreh, bingah ing para tandang kapinujon ubaling latu angleresi jawah deres menggah teranga kintenipun kampung Kamlayan dados karang abang sabab griya pipit kemawon wah kathah ingkang payon atep dene Martamenggala kadangu ing parentah mukir, bilih boten jalaran saking latunipun piyambak.”

Terjemahan bebas: Di malam Kamis, 28 April 1881, rumah Martamenggala di kampung Kemlayan pada jam 23.30 dilalap api sampai ludes. Tetapi hanya rumah Martamenggala saja yang menjadi korban lantaran malam itu hujan menderas, mereka yang menolong basah kuyup semua. Lega para warga melihat api memerah dibarengi dengan hujan deras. Seumpama tanpa turun hujan, kampung Kemlayan menjadi arang merah sebab rumah berhimpitan dan banyak beratap sirap seperti rumah Martamenggala. Kobaran api dimungkinkan terjadi akibat kecelakaan pemilik rumah sendiri.

Peristiwa kebakaran bukan hanya sekali itu terjadi, dua tahun sebelumnya masyarakat Kemlayan dan petinggi praja digegerkan dengan kasus serupa. *Bromartani* edisi 29 Mei 1879 mengisahkan peristiwa nahas tersebut: *“jam satungal ing kampung Kamlayan kidul ugi wonten griya kabesmen cacah wuwung kirang langkung sakawan iji, bilih kirang sengkutipun para tandang kados kampung wau inggih bebas, para ageng ingkang sami kawogan ingggih sami anedhaki, ngantos angantawisaken sirepipun ing latu.”*

Terjemahan bebasnya: Pukul 13.00 di Kampung Kemlayan selatan terdapat empat rumah terbakar. Seumpama orang yang membantu memandamkan api kurang cekatan, kampung ini bakal hangus. Para pembesar praja yang berwajib mendatangi lokasi kejadian, menunggu sampai api benar-benar padam.

Dua puluh tujuh tahun sebelum Ngaliman dikeluarkan dari rahim ibunya, pewarta *Bromartani* (2 Februari 1892) kembali memuat peristiwa unik dan menggelikan yang terjadi di Kemlayan:

“Kala kula jagong dhateng Kemlayan ing griyanipun Mas lurah Mangun Pradongga abdi dalem paneket Gendhing, ing Pajagongan ngriku wonten priyantun kakalih ingkang ginemanipun namung klesik-klesik nanging sakalihan lajeng sami gumujeng kekel sareng kula gatosaken ing kadi pun gugujeng wau, namanipun abdi dalem niyaga, miji panggender, 1 sruni, maringaken dene namaning tiyang jaler kados namaning tiyang estri utawi anggagas malih abdi dalem niyaga kadipaten wonten ingakng nama prawira sembada.”

Terjemahan bebasnya: Tatkala saya menghadiri acara resepsi di Kemlayan, tepatnya di rumahnya Mas Lurah Mangun Pradongga yang bekerja sebagai abdi dalem Paneket Gendhing, melihat dua orang tengah berbisik-bisik. Kemudian, tawa mereka meledak. Saya lalu memperhatikan, ternyata yang menjadi bahan tertawaan ialah nama dari abdi dalem niyaga, miji panggender, 1 sruni. Memberi nama orang laki-laki mirip seperti nama perempuan. Saya juga memperhatikan lagi rupanya abdi dalem niyaga kadipaten ada yang bernama Prawira Sembada.

Dari kacamata jurnalis, tentunya cuilan kisah ini dianggap *nyleneh* (aneh) sekaligus lucu karena menyimpang dari pola umum, dalam perkara nama. Ditinjau dari sisi sejarah kekuasaan keraton, identitas Kemlayan sudah moncer sebelum Paku Buwana X duduk di singgasana. Sementara dari segi informasi yang dikonsumsi publik, kejadian ini turut mengenalkan nama niyaga berikut ekosistem Kemlayan yang dijubeli orang berdarah seni. Keadaan ini jelas membalkan citra positif Kemlayan dan proses regenerasi berlanjut dengan baik sampai menelurkan sosok Mlayawidada dan Ngaliman.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 2.13 Rombongan seniman Kemlayan. Mlayawidada berada di baris depan nomor 3 dari kiri tahun 1930-an.

B. Ekosistem Kampung Seniman

Kemlayan memang pantas disebut sebuah ekosistem yang kuat dalam bidang pelaku kesenian. Konsep ekosistem merujuk pada pengakuan atas berlakunya hubungan timbal-balik antara makhluk hidup dan lingkungannya yang bersifat kompleks. Suatu sistem mengandaikan adanya aneka komponen yang berfungsi secara integral sebagai suatu kesatuan. Ekosistem terbentuk oleh komponen hidup dan tak hidup di suatu tempat yang berinteraksi membentuk suatu kesatuan. Sejauh setiap komponen melakukan fungsinya dan bekerja sama dengan baik satu sama lainnya, keseimbangan ekosistem terjaga. Keseimbangan itu tidaklah statis, melainkan dinamis atau acap berubah. Terkadang perubahan itu besar, juga kecil. Perubahan dapat terjadi secara ilmiah maupun sebagai akibat polah manusia (Soemarwoto, 2004).

Suratan jurnalis *Bromartani* dan *Serat Kridha Pradangga* dimaknai sebagai bukti sejarah tekstual yang menempatkan Kemlayan sebagai kampung istimewa di Surakarta karena puluhan seniman

Buku ini tidak diperjualbelikan.

menggerombol di sana dalam tempo yang panjang. Selain bukti cetak, terdapat keterangan lisan yang ditutur-ulangkan penduduk lokal perihal terciptanya ekosistem Kemlayan, seabad lebih sebelum Ngaliman hadir sebagai bocah kampung yang dipersiapkan meramaikan blantika kesenian tradisional. Terekam dalam tradisi lisan bahwa awal kemunculan komunitas seniman di Kemlayan ditandai dengan kehadiran figur Mlayasemendi. Oleh warga setempat, ia diyakini sebagai cikal-bakal masyarakat kampung kecil itu.

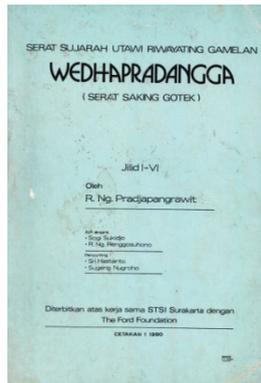
Dari hasil penggalian dengan metode *oral tradition*, terlacak bahwa era Paku Buwana IV (1788–1820), tokoh Mlayasemendi menempati ruang Kemlayan dan dipercaya melahirkan para seniman yang kemudian hari juga berprofesi sebagai abdi dalem kerajaan. Mlayasemendi yang dipercaya sebagai cikal-bakal penghuni Kemlayan merupakan seorang seniman yang terhitung dalam kelompok sosial “*wulu-wulu*” dan dia berasal dari pedesaan di sekitar Surakarta. Pernyataan ini selaras dengan isi kitab Korawasrama yang menjelaskan bahwa golongan *wulu-wulu* bertempat tinggal di desa. Sementara kitab Slokantara juga menegaskan bahwa seniman termasuk dalam golongan *candela*, yakni masyarakat di luar kasta.

Gambaran tersebut menunjukkan bahwa kelompok seniman memiliki kedudukan sosial rendah. Meski demikian, di lain pihak, keraton memerlukan seniman tersebut berada di *njero* lingkungan kehidupan keraton dengan diberi sepetak tanah untuk tempat tinggal, dan itu adalah bagian dari kompensasi mereka yang bersedia mengabdikan kepada raja. Hal itu berarti mereka akhirnya mempunyai posisi sosial yang tinggi di tengah masyarakat feodal. Terdapat salah satu prasasti sekitar abad IX Masehi yang menyebutkan bahwa seniman ini berada dalam kelompok *mangilala draw haji* dan *watek i jro*, artinya golongan dalam atau pada era berikutnya disebut abdi dalem (Haryono, 2002).

Leluhur warga Kemlayan ini dikenal tekun dan tidak patah semangat merembeskan pengetahuan gending karawitan terhadap anak-cucunya. Terekam sekeping fakta dalam buku *Wedhapradangga: Serat Sujarah Utawi Riwayating Gamelan* karangan R.Ng. Pradjapangrawit, yang tidak lain adalah buah hati empu karawitan

di Kemlayan bernama Warsapradangga I. Berikut ini kutipan kalimatnya:

“*Gending Lonthang ing samangke lajeng karan Lonthangsapu, amargi anggenipun mulang kyai Mlaya dhongkol (zaman Surakarta) dhumateng anak putu Kemlayan ingkang pinuju tetabuhan sinau gending nalika punika sinambi nyapu pekarangan. Mekaten dongengipun*”. (*Gending Lonthang* selanjutnya disebut *Lonthangsapu* karena kyai Mlaya marah [zaman Surakarta] kepada anak-cucu Kemlayan sewaktu belajar *gending* sembari menyapu halaman).



Sumber: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 2.14 Pustaka *Wedhapradangga*

Penggal fakta tersebut menyuratkan terminologi “zaman Surakarta”. Istilah itu digunakan untuk mempertegas kurun waktu yang membedakan dengan periode sebelumnya, yakni Kartasura. Dalam proses perpindahan ibu kota kerajaan dari Kartasura ke Desa Sala tahun 1745, abdi dalem niyaga turut serta dalam rombongan tersebut. Kala itu, terlibat sekitar 50 ribu orang dalam acara kolosal yang *di-wiwiti* dari bekas Keraton Kartasura yang hancur. Hampir memakan waktu separuh hari puluhan ribu orang ini menyelesaikan boyongan sampai ke istana baru yang selesai dibangun dengan menguruk wara.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Artinya, realitas Kemlayan baru hadir dalam fase awal Kerajaan Kasunanan Surakarta. Meski tidak menutup kemungkinan kawasan ini dulunya pernah ditinggali warga biasa, mengingat jaraknya hanya seperminuman teh dari Desa Sala yang sudah meriuhan dengan aktivitas niaga lintas etnis didukung adanya bandar Semanggi, bandar Beton, dan Nusupan. Malah kemungkinan besar posisi Kemlayan adalah sebagai pintu masuk atau pelataran Desa Sala yang dinakhodai Ki Gedhe Sala bersama pewarisnya.



Sumber: Repro buku Graaf (1986)

Gambar 2.15 Kamandungan Keraton Kasunanan Tahun 1920

Penafsiran tersebut didasarkan atas tradisi lisan yang berkembang di Kemlayan yang lestari hingga kini. Paku Buwana IV (1788–1820) atau penguasa Kasunanan yang ditemploki sebutan Sinuhun Bagus duduk di *dhampar kencana* (kursi kerajaan), kawasan itu masih berupa kuburan besar. Dijumpai kuburan yang sukar dipindahkan hingga dewasa ini (2020), yakni makam Mbah Berak. Acap kali Paku Buwana IV menyambangi makam Mbah Berak. Suatu ketika, ia bersabda bahwa kelak kompleks kuburan ini akan menjadi

Buku ini tidak diperjualbelikan.

daerah makmur dan dinamai Kampung Kamulyan (Priyatmoko, 2018). Warga setempat, puluhan tahun lalu, jika hendak menggelar hajatan, lumrah membuatkan sesaji untuk disodorkan ke makam Mbah Berak sebagai bentuk penghormatan dan mendamba acaranya dilancarkan. Nah, pepunden mbah Berak yang dihormati raja dan masyarakat setempat sebenarnya bukti penting bahwa sebelum Kemlayan hadir bersama komunitas niyaga seperti Mlayasemendi dan Demang Warsapradangga I (ayah dari Prajapangrawit), dalam ruang ini telah ada kehidupan manusia.



Foto: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 2.16 Pepunden Mbah Berak di Kemlayan Tahun 2020

Kembali pada keterangan Pradjapangrawit, selain menampilkan sejarah kegigihan leluhur masyarakat Kemlayan dalam mewariskan pengetahuan kesenian tradisional, keterangan tersebut juga menggambarkan suasana kampung era itu. Bocah-bocah kecil Kemlayan cukup akrab dengan *gendhing* karawitan Jawa dan melagukannya sembari *tumandang gawe* (tetap beraktivitas) menyapu membersihkan halaman. Karenanya, tidak berlebihan bila iklim kesenian di Kemlayan yang kondusif turut menyokong kelancaran proses

regenerasi dan menelurkan seniman unggul seperti Ngaliman, Mlawawidada, Martapangrawit, dan beberapa sohibnya di Kemlayan.



Sumber: Dok. Keluarga Mlawawidada (2010)

Gambar 2.17 Tiga bocah Kemlayan dan paling kiri adalah Mlawawidada tahun 1919.

Kemlayan sebagai pemukiman pangrawit merupakan lokus karawitan Jawa gaya Surakarta yang sangat memungkinkan tumbuhnya benih-benih para pangrawit muda. Kurun itu, hampir seluruh anak muda Kemlayan bisa menabuh gamelan dengan bagus. Hal itu didasari oleh kebiasaan mereka saban hari mendengarkan bunyi instrumen gamelan, baik yang dimainkan secara individual maupun kolektif. Ketika remaja, Ngaliman, Mlawawidada, dan Martapangrawit acap memperhatikan tetangga dan keluarganya nabuh gamelan, seperti Purwapangrawit, Warsadiningrat, Trunam-laya, Mlawareksaka, Jarwapangrawit, dan Wirawiyaga II.

Menjadi pandangan umum di kampung kecil ini, di kala senggang antara pangrawit yang satu dengan lainnya saling berkunjung untuk nabuh gamelan dan diskusi aspek *garap* suatu gending untuk

kepentingan kelompok atau yang hendak dipersembahkan kepada raja (Waridi, 2006). Jarak antara ruang kampung dengan keraton relatif dekat, ditambah atmosfer karawitan dan budaya kerajaan yang selalu melingkupi hidupnya saban hari ini, menjadikan Ngaliman dan Mlayawidada beserta “gerombolannya” lekas terpupuk kepekaannya terhadap unsur-unsur karawitan Jawa gaya Surakarta. Pada situasi demikianlah faktor lingkungan turut membentuk pribadi bocah-bocah Kemlayan untuk *gandrung kampirangu* (jatuh cinta) dengan kesenian tradisional.

Prinsip konvergensi atas pengaruh faktor bakat dan lingkungan telah diterima sebagai realitas umum. Bakat dapat tumbuh secara wajar manakala memperoleh rangsangan dari luar. Kemlayan dalam pengertian ekosistem hunian seniman juga dirangsang dengan kehadiran ruang publik yang menyediakan panggung pada seniman Kemlayan untuk unjuk kemampuan. Sebagai contoh, Societeit Habipraya (dekat Matahari mall) di barat Kemlayan, gedung Sonoharsono di Pasar Pon, dan bangsal Pradangga dalam gelaran *Sekaten*.



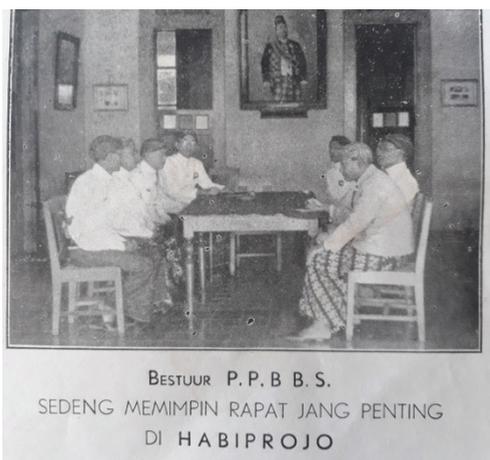
Sumber: repro buku Graaf (1986)

Gambar 2.18 Societeit Habipraya Tahun 1896

Sekadar tahu, Societeit Habipraya sebelum hancur saat perang revolusi kemerdekaan, merupakan ruang kebudayaan dan tempat bersantai bagi kaum priyayi dan kalangan berduit. Gedung Societeit Habipraya dibangun oleh pembesar Kasunanan, sementara praja

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Mangkunegaran tak berselang lama mendirikan Societeit Mangkunegaran (kini Monumen Pers Nasional), dan paling awal ialah Societeit Harmony di Loji Wetan untuk komunitas Eropa. Untuk memudahkan pengelolaan manajemen gedung Societeit Habipraya, dibentuklah struktur kepengurusan dan seorang seniman asal Kemlayan bernama Goenopangrawit yang tercatat sebagai anggota. Sebagaimana yang diberitakan *Darmo Kondo* bahwa tanggal 1 Soero 1847 (Jawa) telah diadakan rapat pergantian *bestuur* Societeit Habipraya. Mereka yang terdaftar sebagai presiden adalah RT Sosronagoro, sementara jabatan sekretaris diisi oleh M.Ng. Djojopraktikno. Tercatat 30 orang priyayi yang jadi anggota *commissaris*, antara lain Goenopangrawit, Josowidagdo, Kartopragolo, Djogokoesoemo, Poerwopradoto, Wirosoejitno, Doedosoediro, dan lainnya.



Sumber: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 2.19 Salah Satu Kegiatan Priyayi di Societeit Habipraya Tahun 1940

Selain kuping dibombardir gema bunyi gamelan dari ruang publik dan kampung, bocah Kemlayan lahir dari keluarga empu dan diasuh dalam kultur seni yang dapat dipastikan memanggul potensi khusus (bakat) sedari kecil. Rangsangan unsur seni yang membom-

Buku ini tidak diperjualbelikan.

bardir dari lingkungan setempat menyebabkan bakatnya tersemaikan dengan baik.² Walhasil, mereka sedari kanak tertarik dan memutuskan mendalami karawitan Jawa agar dapat bermain gamelan. Juga disegani khalayak ramai seperti kakek moyangnya yang rata-rata bekerja sebagai abdi dalem keraton yang notabene ialah priyayi.³

Dengan kultur pendukung macam inilah, komunitas tersebut tumbuh semerbak melewati lima masa kepemimpinan raja keraton yang bertahta, mulai Paku Buwana IV hingga Paku Buwana IX (1861–1893), dan akhirnya mengalami kemapanan di masa Paku Buwana X.⁴ Sebelum Paku Buwana X berkuasa, atau tepatnya era

² Sulit diragukan bahwa faktor lingkungan turut menentukan pengembangan potensi dalam diri seseorang. Kasus anak-anak Kemlayan mirip dengan riwayat hidup Go Tik Swan, bagaimana proses awal dia menyukai karawitan dan tari. Di antara tetangga dekat kakek Go Tik Swan, Tjan Khay Sing, terdapat salah seorang putra Paku Buwana X bernama G.P.H Hadiwidjojo. Tetangga dekat lainnya adalah G.P.H Prabuwinata, putra Paku Buwana IX yang terkenal sebagai seniman keraton serba bisa. Di kediaman Prabuwinata acap digelar latihan karawitan dan tari. Go Tik Swan ikut belajar menabuh gamelan dan menari di sana. Tjan Khay Sing meski gaya bicaranya totok, tak pernah melarang cucunya latihan bermain gamelan dan menari. Mengenai kehidupan Go Tik Swan secara kompletnya dapat dibaca dalam buku Rustopo (2008).

³ Tercatat beberapa jenis pekerjaan bagi kaum lelaki di Kota Surakarta tempo itu. Kerja yang lebih mengandalkan otot dan lazim digeluti *wong cilik* antara lain adalah buruh *mikul* di pasar yang disebut *salang*, buruh ngecap dan *mbabar*, tukang kayu (*undagi*), tukang kemasan, tukang *mbubut* kayu, tukang bikin dandang dan kendil dari tembaga, dan pande kereta. Kemudian jenis pekerjaan baku, yakni abdi dalem yang *nyuwita* kepada keraton. Sementara jenis pekerjaan di bidang kebudayaan dan dipandang prestisius adalah niyaga dan dalang. Lihat Tiknopranoto, *Sejarah Kutha Sala, Kraton Sala, Bengawan Sala, Gunung Lawu* (Surakarta: tanpa penerbit, tanpa tahun), hlm. 15.

⁴ Raja Paku Buwana V berkuasa pada periode 1820–1823, Paku Buwana VI memerintah pada era 1823–1830, Paku Buwana VII berkuasa tahun 1830–1858, dan Paku Buwana VIII memegang tampuk kekuasaan pada 1858–1861. Dari data historis yang ditemukan, tidak menyebut peran signifikan raja-raja tersebut terhadap kesenian, khususnya karawitan. Kendati demikian, abdi dalem niyaga dan kesenian karawitan tetap saja dibutuhkan oleh raja yang bersangkutan untuk mendukung acara rutin *Sekaten* maupun *pasamuhan ageng* (pertemuan dan perayaan besar). RM. Sayid, (2001).

Paku Buwana IX tercatat pelibatan komunitas seniman di Kemlayan, sudah menjadi kelaziman bagi pihak keraton untuk menyelenggarakan kegiatan tahunan *grebeg Sekaten* di latar Masjid Agung dan mengiringi sajian tari di dalam istana kala tertentu. Pembesar Kasunanan yang juga ayahanda Paku Buwana X ini memang kesengsem dunia kesenian karawitan dan akrab dengan nama Goenopangrawit sebagaimana yang tersurat dalam *Serat Jatno Hisworo* di bawah ini:

“Saking remenipoen datang gending, satoenggiling wekdal Sampejan dalem dawoeh dateng abdi dalem nijogo Goenapangrawit hingandikaken moendoet kendang alit, sawatawis dinten sampoen saged angladosaken pamoendoet dalem waoe, kondjoekipoen wantji djam tigo sijang loemantar abdi dalem Wadono estri. Kolo semanten Sampejan dalem pinoedjoe karaos radi gerah benter, ewodene sareng prikso Goenopangrawit ngoendjoekaken kendang sanalika gerah salem senggang. Sampejan dalem ladjeng dawoeh dateng Goenopangrawit kadawoehan mantoek animbali kantjanipoen nijogo sawontenipoen bade kakarsakaken kalenengan sapoeniko. Boten antawis dangoe Goenopangrawit sowan sakantjanipoen sadojo, ladjeng kalenengan sadaloe moepoet ngantos doemoegi djam 7 endjing saweg bibar... Salajengipoen kerep sanget andawoehaken kalenengan dadakan, poenika dados tondo manawi kapareng dalem gending-gending pantjen toemanem ing panggalih sajektos”.

Terjemahan bebasnya: Karena begitu suka kepada gending, suatu waktu raja menyuruh abdi dalem niyaga Goenapangrawit datang untuk membelikan kendang kecil. Kemudian hari, abdi dalem bisa memenuhi permintaan raja tersebut, penyerahan kendang dilakukan pada pukul 15.00 lewat abdi dalem *wadono estri*. Ketika itu, raja dilanda sakit panas. Usai Goenapangrawit menyorongkan kendang, tiba-tiba penguasa ini sembuh. Lantas, ia memerintahkan Goenapangrawit pulang memanggil teman-teman niyaga guna menggelar acara karawitan. Tidak berselang lama, Goenapangrawit bersama niyaga lainnya menghadap. Mereka bermain karawitan semalam suntuk hingga selesai pukul 07.00. Berikutnya, raja sering menitahkan abdi dalem mengelat pertunjukan karawitan secara mendadak. Itu menengarai *Sinuwun* (raja) sangat menyukai ragam gending karawitan.



Sumber: Dok. ANRI (2012)

Gambar 2.20 Memainkan gamelan di istana Jawa era kerajaan.

Pernyataan *Serat Jatno Hisworo* mencuatkan asma Goenapangrawit yang terekam pula dalam catatan Krishono. Goenapangrawit tak perlu kelimpungan berburu niyaga demi memenuhi titah junjungannya itu. Palsalnya, tenaga yang dibutuhkan untuk nabuh sudah mencukupi di Kemlayan. Penting dibebaskan juga barisan abdi dalem niyaga sering diminta menghibur raja di luar aktivitas rutin memainkan gamelan saat hajatan *Sekaten* dan mengiringi gelaran tari. Berkat tersedianya setumpuk kesempatan atau ruang berekspresi dan getol mengikuti aktivitas semacam itu, praktis komunitas *niyaga* di Kemlayan makin dekat relasi politiknya dengan lingkaran penguasa kerajaan (*cedhak ratu*). Kasunyatan inilah yang turut mendongkrak pamor mereka dalam kehidupan sosial masyarakat Surakarta. Belum tentu kehadiran dan kecakapan seluruh seniman (tari, sinden, wayang orang, dalang, kriya) dibutuhkan penguasa keraton. Oleh karena itu, leluhur maupun tetangga Mlayawidada dan Ngaliman terbilang abdi dalem “istimewa”.

Kelompok seniman ini mencapai puncak gemilang manakala Paku Buwana X naik di dhampar kencana. Pada periode ini, bidang kesenian karawitan disulap sebagai alat pamer hegemoni raja yang

melorot lantaran dikebiri pemerintah kolonial Belanda dengan wujud pembatasan ruang gerak Sunan dalam mengatur kota serta hukum. Dengan kata lain, kala itu komunitas seniman karawitan memperoleh posisi istimewa di lingkungan istana Kasunanan dan juga masyarakat Surakarta yang suka mendengarkan gending Jawa dan gemar menanggapi *klenengan*. Bahkan, Paku Buwana X meminjam perangkat gamelan Jawa kepada penghuni Kemlayan sebagai bukti dukungan mengembangkan kesenian. Seperangkat alat musik ini ditaruh di *pendhapa* rumah KRT. Warsadiningrat merupakan seorang abdi dalem niyaga yang menjadi orang dekat atau *dados kekasih dalem ingkang Sinuwun kaping sedasa* (Warsadiningrat, 1979).



Foto: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 2.21 *Ndalem* Bekas Milik KRT Warsadiningrat Tahun 2010

Di kediaman KRT Warsadiningrat, latihan *klenengan* digelar setiap Rabu malam. Gending yang dilatih biasanya gending yang hendak disajikan untuk *seba* atau menghadap kepada raja. Termasuk di dalamnya gending *bedhaya srimpi* yang rutin dilakukan setiap Kamis. Saat latihan dan *klenengan*, para empu karawitan bertukar pendapat di bidang *garap*. Latihan lebih diutamakan menggarap gending dalam versi *garap* keraton. Tatkala latihan untuk keperluan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

keraton kelar, lanjut klenengan manasuka. Dalam klenengan manasuka diibaratkan medan “*kurusetra*”. Dipakai untuk kompetisi kepan- daian dalam bermain instrumen dan kekayaan repertoar gending.

Ingatan saya melayang pada obrolan bareng maestro tari kela- hiran Kemlayan, Suprpto Suryodarmo, beberapa tahun silam. Ia mengemukakan istilah “kupu tarung”, yakni berkompetisi, memper- lihatkan kemajuan masing-masing dengan melalui tebak-tebakan gending (Priyatmoko, 2019). Rumah Suprpto Suryodarmo kala bocah hingga remaja bersebelahan dengan *ndalem* Warsadiningrat sehingga ia paham betul apa yang dikerjakan para tetangga seniman sehari-hari. Bahkan, dirinya mengaku kepada saya menggeluti dunia tari lantaran terpengaruh oleh Warsadiningrat yang *anteng* (pen- diam).



Sumber: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 2.22 Suprpto Suryadarmo berdiri menari di *ndalem* Sasanamulya tahun 1974.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Di samping memengaruhi perkembangan kesenian, mulusnya kegiatan karawitan para niyaga istana juga digandrungi masyarakat setempat. Semisal, aktivitas *bonangan* (memukul bonang) di malam hari sampai semalam suntuk bikin orang mudah tertidur atau sekadar bersantai. Pasalnya, tabuhan dan bunyi yang ditimbulkan *kepenak dirungokne* atau merasuk lembut di daun telinga. Tidak cuma *pangrawit*, warga Kemlayan bebas memainkannya sebab gamelan ditaruh di pendapa. Bahkan, lapisan anak kecil Kemlayan sering bermain *delikan* (umpetan) di sela-sela gamelan. Mereka bersembunyi di belakang gong besar atau tengkurap di belakang bonang yang berukuran panjang. Makin gamblang periode itu penghuni Kemlayan lintas umur berkarib dengan peralatan musik karawitan, mengingat beberapa seniman di Kemlayan memiliki barang mewah ini di rumahnya.⁵ Sampai tahun 2010, masih dijumpai beberapa kenong tua nan kusam di rumah Hadipurwoko.

⁵ Masa itu, gamelan tergolong sebagai barang mewah, tak semua orang mampu membelinya. Karena dinilai barang istimewa, maka menjadi incaran pencuri. Seperti kasus yang menimpa Pawirareja, seorang warga di Senden Klaten, pada 22 Juni 1901 yang kehilangan gamelan berupa *pangkong gender slendro* yang harganya f 17. Kasus ini termuat dalam *Sérat pratelan, ingkang mugé kaatur ing ngarsanipun parentah agèng Kapatihan, Koleksi Arsip PA VI. Darmo Kondo*, 28 Februari 1907 juga memberitakan soal gamelan. Tuan Beheerder *Onderneming* Djetis, Karangpoeng, memberitahu polisi pada 24 Februari 1907 bahwa warga di Kalijambe menemukan gamelan yang dikubur di tanah. Antara lain, 2 gong, 1 bende, 15 bonang, 7 saron, dan 2 pasang ketjer. Wartawan menduga barang itu milik penjahat yang sengaja ditaruh di tempat itu sebelum dijual agar tidak diketahui mengingat jumlahnya banyak.



Foto: Heri Priyatmoko (2010)

Gambar 2.23 Instrumen Gamelan Kuno yang Tersisa di Kemlayan Tahun 2010



Sumber: Heri Priyatmoko (2010)

Gambar 2.24 Hadipurwoko semasa hidupnya menyewakan gamelan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Tiada yang ganjil bila Paku Buwana IX pernah dihadahi kendang kecil Goenapangrawit sebagaimana dikabarkan penyusun *Serat Jatno Hisworo* itu sebab di Kemlayan terdapat pula dua bengkel gamelan untuk memproduksi dan melayani servis gamelan. Yasapradangga dan Karyopradangga adalah nama pemilik bengkel tersebut. Pundak dua abdi dalem ini disampiri amanah merawat gamelan keraton. Yasapradangga memaknai proses membuat gamelan laiknya teknik produksi pusaka (keris). Teknik pembuatan gamelan bukan sekadar persoalan otot dan piker. Namun, perlu dilamburi tenaga dalam. Ia terkadang puasa, *melek* (tidak tidur) malam hari memohon kepada *Gusti Pangeran*. Teranyam sebuah asa, yakni memperoleh hasil yang jempolan, tidak meleset dari konsepnya, serta diberi keselamatan kala bekerja (Soemardjo, 1997).

Sementara Karyopradangga ialah murid Yasapradangga yang terkenal jago bikin saron, demung, dan gong kecil. Laksana padepokan pencak silat tempat mengunduh ilmu kanuragan, di bengkel gamelan ini lelaki tersebut memiliki sejumlah murid yang haus *kawruh* teknik membuat alat musik karawitan. Ditelusur lebih jauh, misalnya dari keterangan sesepuh Kemlayan, Bono, terkuat secuil keunikan bersemayam dalam tubuh Karyopradangga, yakni kendati tidak bisa menabuh, tapi dia paham *laras* (bunyi) sebuah alat musik gamelan. Ringkasnya, pergulatan warga Kemlayan dalam jagad kesenian bukan sebatas menabuh dan mendidik saja. Kini, yang tersisa dari besalen (bengkel pembuatan gamelan) ialah sumur mbandung yang tak pernah kering sekalipun musim kemarau panjang. Sumur tersebut dulu dipakai untuk mengguyur bahan gamelan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Repro buku Soemardjo (1997)

Gambar 2.25 Raden Ngabehi Yasapradangga



Foto: Heri Priyatmoko (2010)

Gambar 2.26 Sumur Bandung yang Tak Pernah Kering Tahun 2010

Cara memaknai hidup secara kolektif sebagai seniman selama puluhan tahun tentu melahirkan pandangan yang khas. Menarik menelaah struktur sosial dengan menyigi faktor pertalian darah,

Buku ini tidak diperjualbelikan.

jenjang jabatan abdi dalem niyaga Keraton Kasunanan serta ikatan solidaritas sesama *pangrawit* yang membentuk dan memberikan ciri khas komunitas Kemlayan. Hubungan pertalian darah antara anggota seniman yang bermukim di Kemlayan tampaknya memang terbentuk dari hasil perkawinan antara sesama keluarga seniman pendahulu atau perkawinan endogami.⁶ Gampang diterka bahwa sebelum masa Paku Buwana X atau periode Mlayasemendi terdapat semacam norma perkawinan keluarga yang tidak tertulis bagi warga Kemlayan. Buahnya, tercipta komunitas seniman di daerah ini.

Pernikahan endogami diterapkan guna membatasi kemungkinan keluar dan berpindahnya anggota masyarakat ke komunitas lain dan sebaliknya, menutup anggota komunitas di luar seniman untuk masuk menjadi warga kampung Kemlayan. Misi lain model pernikahan antarkeluarga seniman yang sengaja ditempuh kemungkinan besar ialah agar spirit kolektif berkesenian karawitan tetap terjaga.

Dari pengakuan beberapa keluarga keturunan empu di Kemlayan, diketahui bahwa mereka yang tinggal di lingkungan Kemlayan secara genealogis rata-rata masih *sedherek* (saudara). Leluhurnya sama-sama memiliki pertalian darah atau satu trah. Sebagai contoh, keluarga Mlayawidada punya ikatan persaudaran dengan keluarga S. Ngaliman, keluarga Warsapangrawit *ijik waris* (masih bersaudara) dengan keluarga Turahyo, keluarga Martapangrawit dengan keluarga Hadipurwoko, dan keluarga Gitopangrawit masih terhitung kerabat keluarga Truna Mlaya.

⁶ Fakta yang menunjukkan sisa-sisa perkawinan endogami atau pernikahan sesama keluarga seniman adalah pernikahan Pontjopangrawit tahun 1915 dengan buah hati Yasapradangga, guru yang juga temannya sendiri. Pontjopangrawit ialah abdi dalem niyaga Keraton Kasunanan yang belajar membuat gamelan di bengkel gamelan Yasapradangga. Pastinya pernikahan ini diselenggarakan untuk menguatkan jaringan keluarga seniman, selain sudah ada jalinan kedekatan antara guru-murid. Waktu itu, hidup suatu tradisi bahwa pihak perempuan *manut* (mengikuti) perintah orang tua dalam urusan menentukan calon pendamping hidupnya (Kartomi, 2005).



Sumber: Heri Priyatmoko (2010)

Gambar 2.27 Warsapangrawit

Silam, realitas sosial ini merupakan kelumrahan dalam masyarakat Jawa. Terlebih lagi, panggung priyayi memandang pernikahan bukanlah sekadar perkara membangun rumah tangga (*somah*) bagi yang dikawinkan, tapi bertemunya dua buah keluarga. Sedapat mungkin pernikahan harus mendukung lapisan sosial yang telah terbangun. Pernyataan faktual dari seorang keturunan priyayi melukiskan keadaan tersebut: “*anak penewu harus berjodoh dengan anak penewu. Syukur kalau mendapat yang lebih bobot! Bukannya aku mau menolak atau sok merasa besar, tapi hanya mengikuti petuah nenek moyang kita: bobot-bibit-bebet*” (Murtidjono, 2004).

Pola pernikahan di Kemlayan mengalami perubahan pada generasi Mlayawidada dan Ngaliman. Kondisi tersebut berpeluang membuka stratifikasi sosial yang semula tertutup. Tahun 1932, Mlayawidada menikah dengan Atmani, gadis dari Tipes Surakarta yang leluhurnya diketahui tidak punya darah seniman. Setelah menikah, Mlayawidada bersama istrinya tinggal bersama orang tuanya di Kemlayan. Artinya, ada anggota dari komunitas baru yang masuk

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Kemlayan. Sementara Ngaliman menikah tahun 1953 dengan gadis dari Tirtomoyo, Wonogiri bernama Sutarsi. Sebagaimana belahan hati Mlayawidada, Sutarsi tidak bergenealogi keluarga seniman, melainkan anak seorang pedagang.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 2.28 S. Ngaliman menikah tahun 1953.

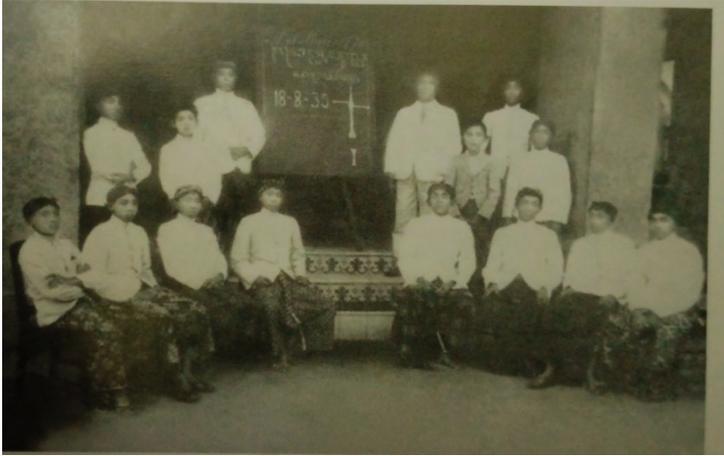
Periode kerajaan, tatanan suatu pernikahan menjadi kesepakatan sosial di dalam masyarakat Surakarta. Bahkan, terdapat aturan tidak tertulis atau mengarah ke mitos bahwa golongan bangsawan dilarang menikah dengan kaum saudagar. Juga keluarga *ndoro* tidak diperbolehkan mengawini orang dari kalangan *kawula alit* bila tidak mau hidupnya merana (Hardjowirogo, 1980). Fakta pernikahan Mlayawidada dan Ngaliman dengan perempuan bukan dari lingkungan priyayi menggambarkan aspek *bobot-bibit-bebet* mulai tidak *direken* oleh penghuni asli Kemlayan. Lambaran asmara dua anak manusia menjadi unsur yang mulai dipertimbangkan oleh orang tua yang biasanya sudah menyediakan jodoh untuk anaknya. Kedua lelaki ini tampaknya berupaya mengikis atau mengatasi persoalan stratifikasi sosial yang berpengaruh pada pola pernikahan di Kemlayan. Atau, kenekatan ini upaya mendobrak sifat umum keluarga priyayi.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Sebagai sebuah ekosistem kampung seniman, Kemlayan juga punya struktur sosial yang menantang untuk disibak. Secara teoretis, struktur sosial menurut Talcott Parson merupakan suatu sistem harapan atau ekspektasi normatif, Leach mengatakan sebagai seperangkat norma atau ideal; sedangkan Levi-Strauss berpendapat bahwa struktur sosial adalah model. Betapapun beragamnya pandangan tentang struktur sosial ini, pada umumnya hal ini menitikberatkan tentang cara mengonseptualisasikan berbagai bagian dari suatu sistem sosial dan hubungan antara bagian-bagian itu, seperti peran, perbedaan garis keturunan, dan kasta (Kaplan & Robert, 2002).

Tangga sosial seniman di Kemlayan layaknya struktur sosial masyarakat Jawa feodal yang berkasta. Karena banyak seniman yang menjadi priyayi berkat perannya *ngawula* (mengabdikan) keraton, warga Kemlayan menduduki lapisan sosial di tengah-tengah, antara *sentana dalem* (keluarga raja) dan *wong cilik*.⁷ Penghuni Kemlayan termasuk kategori komunitas kecil, warganya saling mengenal dan bergaul secara intim. Mereka mengikat komunitasnya lebih erat dalam pergaulan sehari-hari. Frekuensi interaksi yang besar di masyarakat didukung oleh pelaksanaan aktivitas berkesenian, seperti latihan gending, acara *Sekaten, seba*, mengiringi gelaran tari di keraton, mengikuti raja mengadakan *tedhak* ke tempat rekreasi, dan *tanggapan* karawitan di luar.

⁷ Di lingkungan feodal Surakarta, kaum pedagang tidak masuk atau belum bisa diterima dalam lapisan sosial masyarakat sehingga yang tercatat adalah kaum aristokrat (keluarga raja), priyayi dan *wong cilik*. Seperti yang diteliti Soedarmono tentang orang-orang Laweyan yang telah menciptakan lingkungan sosialnya sendiri, dalam batas-batas tertentu disebut "*wong*" dagang (Soedarmono, 2006).

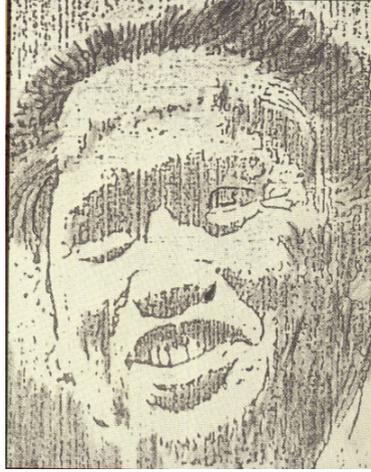


Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 2.29 Rombongan seniman Kemlayan tergabung dalam grup karawitan Ngestimulya tahun 1935.

Masyarakat Kemlayan juga merasa lebih tinggi statusnya dibandingkan masyarakat lainnya. Perasaan ini menumbuhkan pandangan yang bersifat Kemlayan-sentris, yaitu Kemlayan dianggap memiliki kelebihan dari kampung-kampung lain, terutama bidang kesenian karawitan gaya Surakarta.⁸ Pandangan serupa berasal dari orang luar, misalnya budayawan terkenal, Gendhon Humardani, yang secara tegas mengatakan bahwa Kemlayan ialah tempat tumbuhnya aliran seni tari dan karawitan yang termasyhur di Surakarta sebelum Perang Dunia II (Rustopo, 1991). Periode Pusat Kesenian Jawa Tengah di *ndalem* Sasanamulya tahun 1970-an, Gendhon Humardani dekat dengan Mlayawidada dan Ngaliman sebagai pengajar.

⁸ Menurut Rahayu Supanggah, gaya merupakan kekhasan dan kekhususan yang ditandai oleh ciri fisik, estetik (musikal), dan/atau sistem bekerja (garap) yang dimiliki oleh atau yang berlaku pada (atau atas dasar inisiatif dan/atau kreativitas) perorangan (*pangrawit*), kelompok (masyarakat seni) atau kawasan (budaya) tertentu yang diakui eksistensinya dan berpotensi memengaruhi individu, kelompok atau kawasan lainnya, baik sengaja maupun tidak dengan bantuan berbagai media (Supanggah, 2002).



Sumber: repro buku Soemardjo (1997)

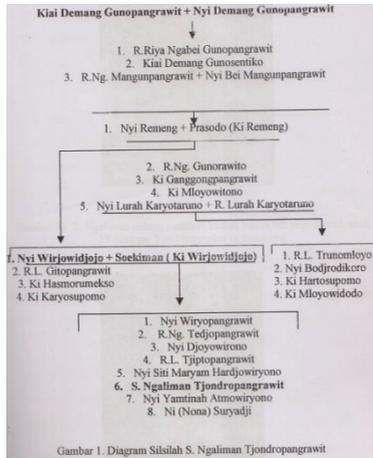
Gambar 2.30 Gendhon Humardani

Bukti lain menunjukkan tingginya lapisan sosial masyarakat Kemlayan pada ujaran: “*Aku dolan ning Kemlayan pekewed, aku luwih cilik. Kemlayan kuwi kampunge priyayi*” (saya bermain di Kemlayan merasa malu, saya lebih rendah derajatnya. Kemlayan itu tempat tinggalnya priyayi). Itulah dialog antara Krishono, putra dari R.L. Gitopangrawit dengan salah seorang teman yang berasal dari kampung Singosaren.⁹ Komentar ringkas ini merupakan representasi identitas kepriyayaan seniman sekaligus “wibawa” kampung yang diakui publik. Kelompok penabuh gamelan keraton menganggap penting tingkah laku utama, sementara kelompok sosial lain memberi nilai lebih pada kehalusan karakter dan musik mereka. Imbasnya, domain artistik dan sosial saling berinteraksi satu sama lain untuk membentuk jaringan sosial yang bermakna.

⁹ Menurut Krishono, R.L Gitopangrawit adalah abdi dalem niyaga Keraton Kasunanan yang memiliki keahlian menari dan juga menjadi salah satu anggota paguyuban kesenian kampung Kemlayan bernama *Darmosoeka*.

Kemudian, sistem kekerabatan yang berlaku di Kemlayan sifatnya klasifikatoris, dengan titik berat pada asas angkatan. Melalui lensa penelitian antropolog Koentjaraningrat, semua jenis kekerabatan dari angkatan Ego (bahasa Latin: aku) dikelaskan ke dalam tiga kelas kerabat saja, yaitu kerabat wanita yang senior dari Ego disebut *mbakyu*; kerabat pria yang senior dari Ego disebut *raka* atau *kakang*; dan kerabat junior dari Ego disebut *rayi* atau *adhi*, tanpa perbedaan antara jenis pria atau wanita. Untuk menyapa digunakan bentuk-bentuk singkatan dari beberapa istilah yang telah disebutkan tadi, *mbak* atau *yu*, *kakangmas*, sedangkan adik wanita dipanggil *dhiajeng* dan pria dipanggil *dhimas*. Berikutnya adalah keempat orang tua dari orang tua disebut dengan istilah *eyang* (*krami*) atau *simbah* (*ngoko*), tanpa mengindahkan jenis kelamin (Koentjaraningrat, 1984).

Mlawidada memanggil Goenapangrawit dengan sebutan *kangmas bei* Guna karena usia dan jenjang kepangkatannya kalah. *Bei* adalah singkatan dari gelar *Ngabehi*. Sementara Ngaliman memanggil Mlawidada dengan sebutan *paklik* Mlaya lantaran secara genealogis Ngaliman keponakan Mlawidada. Mengikuti sistem kekerabatan, Ngaliman kalah *awu* dan kalah umur dengan Mlawidada. Ngaliman memanggil Gitopangrawit dengan sebutan *kangmas*. Dalam jalinan keluarga priyayi, saudara sepupu atau keponakan diharapkan menjaga hubungan baik tanpa mengindahkan umur.



Sumber: Dok. Haryono (1997)

Gambar 2.31 Silsilah Mlawidada dan S. Ngaliman

Masyarakat Kemlayan memanggil KRT Warsadiningrat dengan sebutan *mbah menggung*. Dipanggil *mbah* karena Warsadiningrat dituakan, baik secara usia maupun kemampuan bermain gamelan yang pilih tanding. *Menggung* merupakan singkatan dari gelar yang melekat pada diri Warsadiningrat, yaitu *kanjeng raden tumenggung*. Sekalipun sudah tutup usia, warga lokal tetap mengenang sosok Warsadiningrat dengan nama *mbah menggung* yang mentereng, demikian pengakuan Joko Sayono dan Diyem kepada saya. Jika sesama teman seniman dalam usia sepantaran dan tidak punya ikatan darah, biasanya cukup dipanggil namanya saja. Ini juga menandakan keakraban sebuah hubungan pertemanan.

Selain faktor kekerabatan yang terbentuk, struktur sosial di Kemlayan berjenjang disebabkan pula oleh aspek gelar atau kepangkatan pemberian keraton sebagai abdi dalem niyaga. Adapun gelar yang paling rendah adalah *jajar*, dan yang paling puncak adalah *Kanjeng Raden Tumenggung* (KRT). Gelar lainnya, yaitu *Raden Lurah* (RL), *Mantri* digelari *Raden Ngabehi* (RNg), dan *Raden Tumenggung* (RT). Dalam konteks kohesi sosial di lingkungan Surakarta yang feodalis-

Buku ini tidak diperjualbelikan.

tik, unsur kepangkatan cukup memengaruhi orang untuk bersikap, termasuk cara memanggil. Bagaimana menghormati orang tidak bisa dilepaskan dari garis keturunan, jabatan, dan peran sosial.

C. *Srawung*, Memintal Keakraban

Selanjutnya dijelaskan proses interaksi sosial komunitas seniman-priyayi Kemlayan. Interaksi sosial merupakan hubungan-hubungan sosial yang dinamis, yang menyangkut hubungan antara perorangan, antara kelompok manusia, maupun antara orang perorangan dengan kelompok manusia. Apabila dua orang bertemu, interaksi sosial dimulai, mereka saling menegur, berjabat tangan, atau berbicara. Aktivitas semacam itu merupakan bentuk-bentuk interaksi sosial (Soekanto, 1985).

Periode Paku Buwana X, para seniman-priyayi yang tinggal di Kemlayan diduga kuat tidak lebih dari seratus keluarga. Hal ini mengacu pada daftar Krishono, *Serat Kridha Pradangga*, dan *Serat Tatacara* yang menyinggung perkumpulan seniman Kemlayan. Di kampung tersebut tercipta suasana kekeluargaan dan solidaritas sosial yang kuat. Ruang kampung berukuran relatif kecil, memungkinkan terjadinya *sesrawungan* atau interaksi sosial yang intensif.¹⁰ Semangat kekeluargaan termanifestasikan dalam kegiatan seperti berikut ini: 1) berangkat bersama ketika pergi *seba* ke keraton; 2) saling mengirim makanan (*munjung*) atau barang lain; 3) berkumpul untuk latihan karawitan; 4) berkumpul di tempat salah satu keluarga sekadar berbincang-bincang; 5) datang pada upacara pernikahan, kelahiran, dan peristiwa lainnya.

¹⁰ Kampung Kemlayan berukuran relatif kecil, dan pada bagian luarnya berderet-deret pertokoan Tionghoa yang sekaligus menjadi pembatas dengan jalan raya. Salah satu toko di sekitar Kemlayan, yakni Toko Java Tjokrowidjojo en Soedjijo. Koran *Darmo Kondo*, 10 Januari 1907 memuat iklan toko tersebut yang berada di Kemlayan kulon (selatan) menjual barang dagangan berupa tembak prambon, tembak maijbit, tembak keteek, nipah van Bandjar, tiker rotan, kecap no. satu dan dua dari Klaten, rokok Manila, rokok diko, rokok tempaosan, rokok ambri dan rokok konjak.

Sebagaimana priyayi Jawa di perkotaan yang dekat dengan kawasan inti keraton, masyarakat Kemlayan menggelar aneka upacara siklus hidup untuk mempertegas identitas kejawaannya dan melestarikan tradisi yang telah ada. Upacara sebagai suatu kompleks kegiatan berfungsi memperkuat solidaritas. Tak hanya “pementasan” lambang identitas kolektif, tetapi juga menunjukkan peranan para pelaku serta menuntut partisipasi para hadirin. Hubungan sosial mulai direalisasikan dan kontak sosial memuncak kala upacara berlangsung, sekaligus memberi kesempatan berbalas budi. Pendeknya, banyak “transaksi” sosial terjadi di acara ini (Kartodirdjo dkk., 1989).

Tidaklah mengherankan apabila upacara dalam kehidupan sosial seniman-priyayi Kemlayan sangat penting peranannya. Upacara merupakan manifestasi solidaritas secara berkala memperbaharui keakraban kerabat. Dengan pelembagaan upacara itu dapat dicegah timbulnya proses “alienasi” dan individualisasi. Contoh menarik adalah ketika *pangrawit* Kemlayan menggelar hajatan atau *duwe gawe*. Banyak handai taulan membalas budi lewat memberi sumbangan berupa uang, tenaga maupun barang yang diperlukan dalam hajatan sebagai wujud solidaritas sosial. Barang yang diperbantukan misalnya kayu bakar, kelapa, beras, gula, teh, dan sebagainya.

Meminjam analisis Geertz (1981), tindakan memberi dan membalas adalah perwujudan *akur* (rukun). Seseorang yang menggelar hajatan lazimnya keluarga dekat akan memberi dukungan berupa uang dan barang, sedangkan teman maupun tetangga memberi bantuan uang dan tenaga. Namun, lain halnya untuk seseorang yang merasa berutang budi, orang itu biasanya akan membantu barang atau uang yang jumlahnya melebihi dari semestinya.

Upacara pernikahan dimanfaatkan para *pangrawit* untuk menunjukkan solidaritas sosial dan tempat latihan karawitan atau istilahnya “pindah latihan”, demikian ucap Krishono kepada saya. Bagi masyarakat Jawa tempo itu, apabila menggelar hajatan tidak *nanggap* karawitan seolah ada yang kurang. Sehubungan dengan itu, munculah istilah *gantung gong*. Artinya, perangkat gamelan beserta *pangrawit*-nya hadir di rumah seseorang yang sedang memiliki ha-

jat. Dengan demikian, *gantung gong* merupakan simbol status sosial yang sangat dibanggakan. Tuan rumah yang juga seorang seniman tidak perlu membayar ongkos untuk *gantung gong*, cukup menyediakan makan-minum. Menenggak *ciu badhek* yang memabukkan produksi Bekonang bagi kalangan *pangrawit* merupakan kelaziman. Mereka minum untuk *cagak lek* (mencegah tidur) dan biar menabuh gamelan bisa lebih keras. Selepas kemerdekaan, kegiatan menghibur warga tersebut masih tetap semarak di perkampungan.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 2.32 Para Seniman “Pindah Latihan” di Rumah Mlayawidada Tahun 1950-an

Untuk menghibur tamu, niyaga memainkan *gendhing Ladrang Srikaloka*, *Ladrang Srirejeki*, *Ladrang Srinindita*, *Ladrang Wahana*, dan *gendhing* gembira lainnya. Masyarakat Surakarta senang tayuban, dan terhibur dengan penampilan *ledhek* Sukorini. Perempuan ini berdiri dengan *sampur*, dan tangan kanannya membawa gelas kecil (*sloki*) berisi minuman keras. Sesuai tatanan yang berlaku, *sampur sepisan* (selendang pertama) diserahkan kepada tamu terpendang

Buku ini tidak diperjualbelikan.

di antara para hadirin. Tayuban dibumbui acara mabuk-mabukan. Selain ciu, minuman keras yang digemari *wong* Solo dan sering disajikan ialah *Topi Miring* (Hardjowirogo, 1980).

Kontak pribadi senantiasa terjadi dan interaksi sosial kian kuat setelah di Kemlayan berdiri perkumpulan karawitan yang anggotanya terdiri atas abdi dalem niyaga keraton. Perkumpulan tersebut bernama Ngesthi Laras, dibentuk tahun 1932 dengan KRT Warsadiningrat sebagai pimpinannya. Organisasi ini khusus mendalami *gendhing-gendhing* keraton, yakni *gendhing klenengan* dan *bedhaya srimpi*. Semangat berkesenian membunich, mereka rajin menggelar latihan di kampung, Kompleks Kepatihan dan di dalam istana. Pada tahun yang sama, Martapangrawit, Mlayasuteja, dan Mlayawidada memprakasai berdirinya perkumpulan karawitan untuk pemuda Kemlayan bernama Paguyupan Pramuda Kemlayan (Papaka). Papaka memiliki logo bendera seperti terlihat dalam Gambar 2.33 (Waridi, 2007).



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 2.33 Bendera Papaka diapit dua seniman Kemlayan tahun 1930-an.

Dua perkumpulan karawitan tersebut tidak melayani tanggapan, tetapi cuma untuk memenuhi kebutuhan para anggotanya. Di lain pihak, Kemlayan dijadikan sebagai tempat *jujukan* para pemesan yang ingin memakai jasa para niyaga. Makin lama, pesanan *klenengan* di berbagai tempat makin banyak. Situasi ini mendorong terbentuknya perkumpulan karawitan yang diorganisasi dan diatur khusus melayani masyarakat luas. Akhirnya, tahun 1932 berdiri perkumpulan para niyaga bernama Panatadibya yang hanya melayani masyarakat. Anggota yang tergabung dalam Panatadibya terdiri dari sebagian anggota *Ngesti Laras* dan *Papaka*, serta sifat tidak mengikat.

Berkat dibangunnya organisasi karawitan itu, maka dari mereka tiada yang merasa terasing. Sebaliknya, justru terawat keakraban komunitas seniman-priyayi Kemlayan dan tumbuh suasana guyup. Jika diamati, wadah kesenian ini merupakan bentuk konkret solidaritas komunitas seniman-priyayi yang menyediakan banyak kesempatan berkumpul dan berhubungan.

Hingga pascakemerdekaan, perkumpulan kesenian di Kemlayan masih menggeliat. Bahkan, yang unik, warganya tidak ketinggalan merespons perkembangan teknologi, yaitu merintis pendirian radio bernama Prajapangrawitan supaya bisa dinikmati telinga masyarakat sekitar. Saya sodorkan sepucuk surat berkepala “Pambabaripun Radhio Prajapangrawitan”. Berikut isinya: *Ing dintên Malêm Kêmis Lêgi tanggal 23 Bêsar Wawu 1881 utawi kaping 4–5 Oktobêr 1950, wanci jam 8 sontên. Radhio Prajapangrawitan ingkang dipun dandosi R. Salamêt lumantar R.M. Supadma ing Sinduprajan Kamlayan sampun dados saha sampun kula tampèni, sampun sagêd waluya, kanthi waragad f 150 mawi mrêsèni ingkang sami anggarap f 25, gunggung f 175.*

Terjemahan bebasnya: Pada malam Kamis Legi, tanggal 23 Besar Wawu 1881 atau 4–5 Oktober 1950, pukul 8 malam. Radio Prajapangrawitan yang diperbaiki R. Salamet melalui R.M Supadmo di Sinduprajan, Kemlayan sudah jadi dan telah saya terima, kondisinya bisa pulih, dengan biaya 150 rupiah dan memberi bonus kepada tukang reparasi 25 rupiah, total 175 rupiah.

Keterangan faktual di muka membuka penafsiran baru bahwa orang Kemlayan peduli terhadap teknologi baru berupa radio, juga gagasan pendirian radio bertempat di *ndalem* milik Prajapangrawit karena posisinya lebih senior dan sering dipakai *jujukan* barisan seniman tatkala bertanya atau berdiskusi perkara karawitan. Radio menjadi kawan mereka kala senggang seraya mendengarkan berita dari luar dan menikmati hiburan tradisional seperti wayang kulit, klenengan, ketoprak, dan lainnya.

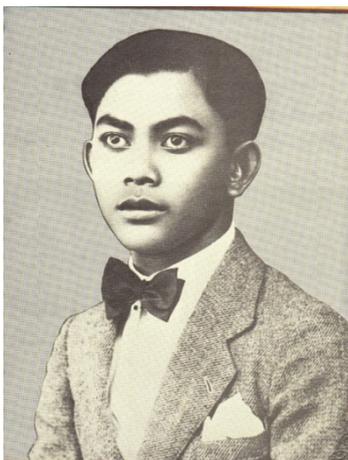
Mencuat pula nama *ndalem* Sinduprajan dalam surat tersebut. Kenyataan ini mengingatkan saya pada secuil informasi penting dari Gendhon Humardani bahwa Kemlayan merupakan pusat tari topeng sebelum perang dunia II (Rustopo, 1991). Di *ndalem* Sindhuprajan itulah, lahir tari gaya Sindhuatmadja yang memesona publik di Surakarta, kemudian tersebar merata. Pengakuan buah hati Ngaliman yang juga pengajar tari di Universitas Negeri Yogyakarta, Bambang Tri Atmadja kepada saya, bahwa ayahandanya ialah salah satu murid yang membantu mengembangkan teknik perangan gaya Sindhuatmadja, di samping Soenarso Wongsonegoro, Samekto, dan Soedjono.



Foto: Dok. Danang Daniel (2018)

Gambar 2.34 Bambang Tri Atmadja, Salah Seorang Buah Hati S. Ngaliman

Kemudian di Kemlayan juga berkembang kegiatan kesenian tari dengan tokoh Hardiman Sindhuatmadja dan Ngaliman. Kedua tokoh inilah yang merintis pertunjukan tari di kampung tersebut. Perlu dijelaskan kontribusi masing-masing seniman tari yang mumpuni ini. Hardiman Sindhuatmadja semasa hidupnya adalah *abdi dalem* yang menjadi guru tari. Ciri khas gaya tarinya terlihat gagah atau *bregas*, yang oleh Gendhon Humardani disebut sebagai suatu aliran seni tari dan karawitan yang termasyhur di Surakarta.



Sumber: repro buku Soemardjo (1997)

Gambar 2.35 R.M. Suhardhiman Sindhuatmojo

Sesuai dengan keahlian beliau dalam ilmu silat, beksan yang paling menonjol pada karyanya yang bernuansa kepahlawanan adalah tari bugis kembar, handaga bugis, dan sebagainya. Ia sukses mengadakan perubahan-perubahan tari gaya Surakarta hingga menjadi kebanggaan masyarakat pada zaman itu. Dari mulutnya, acap terlontar kritik, merasa kurang puas dengan teknik-teknik yang sejak dulu hanya begitu-begitu saja, kesannya berpura-pura. Seperti pukulan atau tusukan senjata yang selalu mengarah ke samping, bila dilihat dari arah penonton tampak seperti sengaja tidak mengenai

Buku ini tidak diperjualbelikan.

sasaran. Kenyataan ini memacu Hardiman menggarap ulang dengan menawarkan teknik baru. Di samping perubahan teknik perangan, Hardiman juga mengembangkan variasi motif gerak *ebat ngancap* dengan motif gerak *naga wangsul*.

Proses latihan tari yang diiringi langsung dengan gamelan tentu menambah semarak kehidupan kesenian, dan menghangatkan relasi antara niyaga dengan penari. Alih-alih tercipta kubu yang berseberangan dan berebut rezeki, mereka malah saling melengkapi dan sering berpentas bersama di atas panggung. Jauh sebelum Indonesia merdeka, hal itu sudah mereka lakukan.



Sumber: Dok. Atmadja (2018)

Gambar 2.36 Grup Kesenian Darsono Kemplayan Pentas Tari Topeng Tahun 1924

Kendati awal berdirinya kampung masyarakat Kemplayan dalam mempertahankan hubungan tertutup lewat perkawinan, namun dalam hal interaksi sosial dan relasi di jagad seni mereka sangat terbuka. Apalagi kesenian adalah sesuatu yang dikembangkan di era Paku Buwana X. Seniman Kemplayan pun menjalin kontak dengan seniman luar. Proses interaksi sesama seniman berlandaskan spirit berbagi pengetahuan karawitan. Beberapa seniman dari luar Surakarta kerap bertandang ke Kemplayan yang tersohor sebagai gudang-

nya niyaga andal. Dalam anggapan mereka, para niyaga ini pantas untuk ditimba ilmunya.

Seperti yang diungkapkan Sunarto Cipto Suwarno, seorang pangrawit di RRI Surakarta, yang mengaku acap bergaul dengan para pangrawit Kemlayan, dan itu menjadikan dirinya sebagai ahli bonang yang disegani di kemudian hari. Kemampuannya *mbonang* (bermain bonang) tak lepas dari usaha keras dan keseriusannya belajar bonang kepada pangrawit di Kemlayan. Yang menjadi idola Sunarto adalah Mlayawidada dan Mlayasudira (Darsono, 2002). Berkat kepiawaiannya itu, ia dipilih menjadi pangrawit unggulan RRI Surakarta.

Seniman lainnya yang menimba ilmu di Kemlayan ialah Cokrohardjono, Panuju, dan Siswo Martono. Ketiganya belajar kendangan *gendhing* ala keraton pada Mlayareksaka. Dialah pangrawit kendangan andal Kasunanan yang menjadi panutan bagi para pangrawit kendangan generasi muda periode itu. Mlayareksaka dikenal sabar dan mudah diajak diskusi mengenai kendangan dan *garap* karawitan. Tjakrawasita, empu karawitan yang tinggal di Yogyakarta, juga sempat mencecap ilmu tentang *gendhing* Jawa gaya Surakarta di Kemlayan dengan Warsadiningrat dan Mlayareksaka sekitar tahun 1932–1936 (Waridi, 2007).



Sumber: Dok. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (2010)

Gambar 2.37 Mlayareksaka

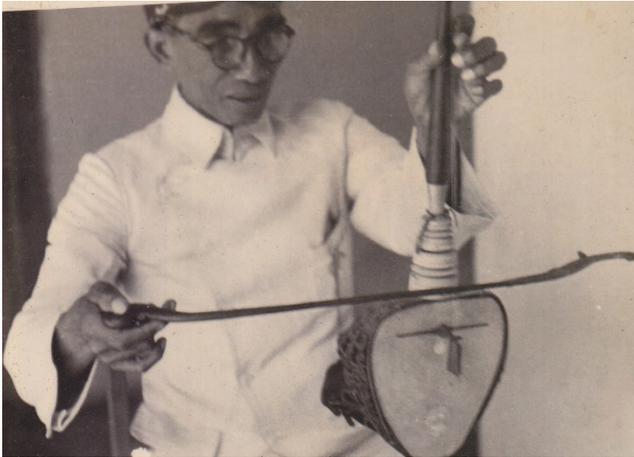
Seniman karawitan asal Yogyakarta lainnya adalah Larassumbogo. Semasa muda, bernama R. Raharjo dan sempat *sinau* (belajar) nabuh gamelan di Kemlayan periode 1905–1925. Belajar di sini bukan berarti belajar pada seorang guru atau menjadi murid, melainkan berlatih secara kolektif dengan beberapa teman, di antaranya Truna Mlaya, Mlayasudira, Sastramlaya, Resopangrawit, Sutopangrawit, Mlayadiwongso, dan Hardjomlaya. Seniman yang disebutkan terakhir merupakan pangrawit paling senior. R. Raharjo datang ke Kemlayan ingin *sinau* menabuh gender dan kendang. Ia menginap selama satu atau dua malam di Surakarta untuk mengikuti latihan di Kemlayan. Kampung Reksoniten menjadi tempatnya menginap, kurang lebih 200 meter dari Kemlayan (Moeljono, 1989).

Dengan rajin berlatih di Kemlayan ia berharap dapat menguasai karawitan gaya Surakarta dan mewujudkan karawitan Jawa yang berkualitas. Dengan kata lain, dia menganyam cita-cita menjadi ahli dalam bidang karawitan gaya Surakarta, Yogyakarta, dan Banyumas. Dorongan khusus berlatih di Kemlayan ialah ingin menguasai cara menabuh gender dan memukul kendang pangrawit Surakarta yang

Buku ini tidak diperjualbelikan.

menurut pendapatnya lebih unggul ketimbang pangrawit Yogyakarta. Berkat seringnya berlatih di Kemlayan, Larassumbogo berkembang menjadi *pangrawit pinunjul*, terutama dalam memainkan kendang.

Bengkel gamelan di Kemlayan juga jadi *jujukan* seniman luar untuk *ngangsu kawruh*. Salah satunya, Pontjopangrawit, seniman yang tinggal di kampung Gurawan, timur alun-alun kidul Surakarta. Sejak muda, dia sering bermain ke Kemlayan dan menjalin interaksi sosial secara intens dengan Yasapradangga. Di Kemlayan, selain mempersunting gadis setempat, Pontjopangrawit belajar membuat dan memperbaiki gamelan guna melayani keraton maupun orang luar (Kartomi, 2005).



Sumber: Dok. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (2010)

Gambar 2.38 Pontjopangrawit bermain rebab di KOKAR tahun 1950-an.

Dibukanya pintu interaksi sosial dengan masyarakat luar membuktikan bahwa komunitas seniman-priyayi Kemlayan bersifat tidak tertutup. Warganya membangun komunikasi sosial dengan pihak seniman luar. Ini dimungkinkan karena adanya suatu keramah-tamahan dan sikap terbuka dari komunitas setempat. Kehidupan di Kemlayan bukanlah kehidupan yang terasing dan diasingkan seperti kasus komunitas Laweyan. Di kesempatan lain, kalangan *wong*

Buku ini tidak diperjualbelikan.

cilik juga bisa menjalin kontak dengan mereka sewaktu pangrawit Kemlayan tampil menghibur publik seperti dalam acara hajatan dan grebeg Sekaten, bukan pada gelaran acara di *njero* keraton yang eksklusif yang hanya dinikmati oleh kaum bangsawan.

D. Sekaten: Panggung Bergengsi Seniman Kemlayan

Mlayawidada bersama Prajapangrawit berikut kawan-kawan lainnya di Kemlayan turut tampil di *Sekaten*. Fakta kultural Sekaten ini sebenarnya menjadi bukti betapa kehadiran para niyaga dari Kemlayan berjejalin erat dengan pusat kekuasaan Jawa: keraton. Nyata bahwa pembesar kerajaan Kasunanan acap memerlukan kepandaian mereka sebab institusi tradisional ini ialah pewaris tertua Kerajaan Mataram Islam yang menggendong misi politik kultural dan mengusung tanggung jawab pokok dalam melestarikan tradisi berkesenian dan politik syiar Islam, tanpa kecuali *grebeg Sekaten* yang dipercaya telah ada sejak abad XV pada zaman Kesultanan Demak.



Sumber: repro buku Graaf (1986)

Gambar 2.39 Grebeg Sekaten Era Paku Buwana X

Tak salah apabila dalam *boyong kedaton* (perpindahan keraton) dari Kartasura ke Desa Sala mengikutsertakan para pangrawit, lantas diberi ruang khusus di Kemlayan. Mereka bukan menghibur raja dan penyangga budaya istana semata, namun turut pula melaksanakan *dhawuh* para pendahulu di Demak yang harus diteruskan oleh aristokrat istana Mataram Islam.

Misi barisan niyaga Kemlayan memukul gamelan *Kanjeng Kyai Guntur Madu* dan *Kanjeng Kyai Guntur Sari* sebagai alat musik utama *Sekaten* ialah merayakan hari kelahiran Nabi Muhammad. Di sini, kembali Pradjapangrawit tampil dalam jagad pengetahuan. Ia menelurkan *Serat Wedhapradangga* yang *ngonceki* kisah periode kemasyhuran Kerajaan Demak. Diceritakan, tatkala para niyaga menabuh gamelan sakral setiap tanggal 5 sampai 12 bulan *Maulud*, masyarakat memasang kuping erat. Alunan bunyi gamelan itu bak besi semberani, sanggup menyihir mereka untuk berbondong-bondong ke pelataran masjid *gedhe* guna menikmatinya, membasuh jiwa yang letih, menyegarkan pikiran usai bergelut di *pategalan*. Pendek kata, mereka keluar dari rutinitas dan kepenatan dengan menghibur diri lewat tabuhan niyaga. Tersembunyi misi agung Sunan Kalijaga, pengunjung yang tiba di ruang Sekaten ini dibebaskan pula mampir barang sejenak di serambi masjid. Hanya saja, mulut mereka disyaratkan menembangkan *syahadatain*, wong Jawa senang menyebutnya *sahadat kalimah loro*. *Gendhing* bertalu, menembus dinding masjid. Di halaman masjid ini, tangan penonton diminta dibasuh air. Tirta bening kolam luar serambi masjid juga membilas wajah dan kaki mereka (R. Ng. Pradjapangrawit, *tanpa tahun*: 28–30).



Sumber: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 2.40 Masyarakat melihat keramaian Sekaten tahun 1960.

Periode Demak membentang hingga era awal Surakarta, tidak sedikit orang Jawa yang memeluk erat *kapitayan* atau religi lokal tinggalan nenek moyang yang juga mengakrabi budaya tetabuhan gamelan. Siasat syiar agama menggunakan seperangkat gamelan *Kanjeng Kyai Guntur Madu* dan *Kanjeng Kyai Guntur Sari* yang keras suaranya, begitu mujarab menyedot rakyat dari *hinterland* atau daerah pinggiran penyangga untuk menuju *kutharaja*. Tanpa pentungan dan teriakan menghujat, kerja mengislamkan manusia Jawa lewat pendekatan kultural lebih meresap dan berhasil, alih-alih melahirkan pertikaian. Di satu sisi, gegar budaya tidak dialami oleh masyarakat Jawa.

Sebelum menabuh di arena Sekaten, para niyaga dari Kemlayan berpuasa beberapa hari terlebih dahulu. Ritual mandi suci dilakukan pula. Tak main-main, yang mereka pegang adalah gamelan ampuh, yang hanya dikeluarkan setahun sekali. Acara pada hari pertama Grebeg Sekaten ialah niyaga dibantu abdi dalem lainnya mengeluarkan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

kan 2 buah gamelan dari kedaton untuk ditaruh di *Bangsals Pradangga* (tempat gamelan), sisi selatan dan utara pelataran muka *mesjid gedhe*. Paku Buwana III membangun bangsal itu.

Mentari condong ke barat, sore tiba. Pukul 16.00 pangrawit Kemplayan duduk di bangsal dan lekas menunaikan titah memukul gamelan. Di sisi selatan ada *Kyai Guntur Madu* yang menyimbolkan *syahadat tauhid*. Perangkat gamelan ini ialah tinggalan Paku Buwana IV. Berangka tahun 1718 Saka, dibuatkan sengkalan *naga raja nitih tunggal*. Di bagian utara dijumpai *Kyai Guntur Sari* yang menyimbolkan *syahadat Rosul*. Alat musik Jawa ini diyakini sebagai warisan Sultan Agung tahun 1566 Saka.



Foto: Heri Priyatmoko (2010)

Gambar 2.41 Niyaga Tua di Bangsal Pradangga Tahun 2010

Secara bergantian *Kyai Guntur Madu* dan *Kyai Guntur Sari* ditabuh oleh mayoritas niyaga dari Kemplayan selama perayaan Sekaten berlangsung sepekan. Kelompok yang berimbuhan nama pangrawit memukul gamelan yang di sisi selatan seperti Gitopangrawit, Djarwopangrawit, Sutijo Tejopangrawit, Hadipangrawit, Tanupangrawit, Warsapangrawit, Wiryopangrawit, Trisnopangrawit, Goenapangrawit, Purwopangrawit, Darmopangrawit, Surapangra-

wit, dan Tirtopangrawit. Sementara di bagian utara, kelompok *mlaya* memamerkan kemahirannya. Misalnya Mlayawidada, Mlayasudira, Mlayawiguna, Gunamlaya, Mlayawitono, Mlayasetika, Truna Mlaya, Mlayasumarto, Mlayadarsono, dan Mlayareksaka, Mlayadikromo.



Sumber: Dok. Atmadja (2018)

Gambar 2.42 Abdi dalem niyaga Kemlayan bersiap menabuh saat Sekaten tahun 1956.

Pemilahan personil dan pembagian kerja tersebut jelas mengikuti regulasi istana. Regulasi ini diterapkan para pangrawit sedari tanggal 17 Maret 1878 (Adnan, 1996). Perhelatan acara Sekaten, di mata pembesar keraton, bisa dipahami sebagai hajat *dalem* yang memakai tahapan-tahapan yang rumit dan sakral magis. Sementara bagi Mlayawidada, Ngaliman Tjondropangrawit, Prajapangrawit, dan lainnya yang ketiban sampur membunyikan gamelan Sekaten tentu dimengerti sebagai upaya melayani penguasa kerajaan atau bentuk dari sebuah loyalitas mereka terhadap raja.

Tak berhenti di situ. Warga Kemlayan, entah bocah ataupun dewasa, begitu riang tatkala Sekaten menyapa. Mereka tak sabar hendak melihat saudara dan tetangganya memainkan ricikan gamelan, selain bersantap atau *ngiras nasi liwet* dan telur asin di pelataran. Mintardjo, misalnya, kala kecil pernah diajari memukul gamelan tatkala jeda. Bahkan, saking kecilnya, bocah yang semasa

Buku ini tidak diperjualbelikan.

hidupnya bekerja di Lokananta duduk di kursi agar tangannya dapat menjangkau gamelan. Sewaktu main, ia diminta duduk dekat niyaga Kemlayan yang bersitekun *nabuh* di Bangsal Pradangga. Mereka bangga bisa melihat dari dekat tetangganya unjuk kebolehan karena setiap hari hanya menikmati mereka latihan di rumah saja. Di mata pangrawit, apa yang dilakukan Mintardjo ini adalah upaya bagus untuk terus mengakrabkan bocah Kemlayan terhadap roh kesenian. Tanpa disadari, niyaga memberi kesempatan langsung kepada anak-anak untuk menyerap kemampuan praktik menabuh gamelan di depan publik di samping acara resmi kerajaan. Sekaten dimaknai pula sebagai panggung bergengsi oleh abdi dalem niyaga Kemlayan. Pasalnya, perayaan yang dihelat setahun sekali ini menyedot perhatian publik, warga *tumplek blek* di situ.

Lewat uraian fakta Grebeg Sekaten yang lestari sedari Keraton Demak, mempertegas bahwa detik itu, bahkan sampai kini, segala perayaan keraton yang memakai alat musik gamelan harus memanggil barisan niyaga. Saking jelasnya kebutuhan keraton akan abdi dalem niyaga, maka tak ragu penguasa Kasunanan memberikan sepetak tanah khusus untuk tempat tinggal mereka. Secara jarak juga dekat, masih masuk lingkaran *kutaraja*. Berkat eksistensi penghuninya, Kampung Kemlayan akhirnya kondang dan *direken* oleh masyarakat sebagai hunian para niyaga dan pembuat gamelan sampai pada Pemerintahan Paku Buwana XII (Priyatmoko, 2013).

Terbukti karakter *komunitas* seniman-priyayi Kemlayan, termasuk Mlayawidada dan Ngaliman, memang terbuka. Mereka hidup di ruang kelas priyayi dan tidak menutup diri dari kalangan *wong cilik*. Apalagi bagi *wong cilik*, permainan gamelan pangrawit Kemlayan merupakan hiburan yang merakyat kala itu. Ekosistem Kemlayan dan sifat karawitan yang laris di aneka panggung turut serta mengasuh Ngaliman hingga ujung hayat yang tetap bersedia menjadi *paraporo* bagi para pembelajar tari tradisional. Dari tabuhan Mlayawidada, gemulai tangan Ngaliman, juga gerak tubuh berikut *dedongengan* Sardono, Kemlayan bagaikan mata air yang tidak pernah kering ditimba dan ditafsirkan. Kemlayan bergelayutan dalam sulur-sulur irama gending, gemulai gerak tari keraton, dan tumpukan petuah

Buku ini tidak diperjualbelikan.

lawas. Pada masanya, semua itu terserap dalam sumsum masyarakat Kemlayan yang pernah menjadi pilar kebudayaan di Solo. Pada bab selanjutnya, akan dibabar kisah hidup ketiga maestro itu dalam menyetubuhi jagad seni.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

BAB III

LELAKU DAN LELAKON SARDONO W. KUSUMA

A. Putuku Lair

Lima bulan sebelum proklamasi kemerdekaan Indonesia, suasana di *ndalem* milik Mas Ngabehi Mangun Cermo di pojok perempatan Nonongan beda dari hari biasanya. Seluruh penghuni *ndalem* sumringah. Hari itu, ia *tompo putu* (menerima cucu). Dilihatnya kalender, Selasa Wage 6 Maret 1945. Anaknya, Waluya Kusuma, juga tak kalah senang dikaruniai bayi yang sehat. Mangun Cermo izin tak *seba* (menghadap) ke istana Kasunanan. Di rumahnya sedang *ewuh*, ada kerepotan bikin *slametan* atas kelahiran cucu lelaki yang digadang-gadangnya ini. Rantai kehidupan tidak terputus dengan kehadiran bocah kecil itu, gumamnya. Keluarga tersebut semula berasal dari Malangjiwan, Colomadu, sebelum *ngawula* ke Keraton Kasunanan sebagai petugas pengurus kuda dan mampu membeli tanah seluas ratusan meter di pinggir jalan strategis itu.



Sumber: Priyatmoko (2020)

Gambar 3.1 Prapatan Nonongan Lama Tahun 1950

Setelah melewati upacara tradisional Jawa, *sepasaran bayen*, diberitahukan kepada tetamu nama bayi *abang* (merah) ini adalah Sardono. Lahir dari rahim keluarga priyayi tentu membuat kehidupan Sardono lumayan mapan. Terlebih lagi, kakeknya adalah priyayi "unik" (untuk tidak mengatakan menyimpang). Beliau bekerja melayani keluarga raja untuk perkara penyediaan kuda, di bawah naungan lembaga Reksa Wahana yang langsung dipimpin oleh Raden Tumenggung Jagadipura. Dari catatan almanak *Narpowandowo* tahun 1930, lima belas tahun sebelum Sardono *mbrojol* (lahir), posisi Mangun Cermo adalah sebagai ketua, bukan lagi tukang *ngarit suket*, *pekatik*, atau *reksa turangga*.

Kuda bagi pihak kerajaan kala itu sangatlah penting. Sampai rela mendatangkan serta menggaji orang Eropa sebagai kusir dengan nama H te Semit, pengawas dipegang L.W. Specht, dan dokter hewan bernama Leeuw Bastiaan. Merujuk buku *Serat Penanggalan* tahun 1932, Kerajaan Kasunanan memiliki tiga kusir pribumi, yakni Mas Demang Rata Tenggara, Mas Demang Rata Karya, dan Mas Demang Rata Prahara. Melulu mengurus kuda selama puluhan tahun, kakek Sardono paham dengan *ilmu katuranggan* (pengetahuan perihal kuda) tanpa harus belajar formal. Ia mengerti ciri kuda bakoh, kuda

Buku ini tidak diperjualbelikan.

hendak melahirkan, menyembuhkan kuda sakit hingga kuda menua menanti ajal.



Sumber: Dok. Perpus Reksopustoko (2020)

Gambar 3.2 Petugas Kuda Istana Tahun 1920

Blanja atau gaji yang diterima dari kantor Kepatihian dengan jabatan ketua tidaklah sedikit, secara status sosial juga terhitung menengah ke atas. Lumrah seorang priyayi tidak *nyemplung* di dunia bisnis sebab akan menciderai keluhuran dan melorotkan harga diri. Mereka harus pintar *njaga praja*. Ternyata norma sosial ini dilanggar Mangun Cermo. Dia menyimpang dari tatanan konvensional karena di rumahnya menyewakan kuda lengkap dengan kereta. Saat Sardono duduk di sekolah rakyat, ia masih melihat kuda yang berjumlah sembilan ekor, dibantu pegawai khusus yang menjadi kusir, mencari *pakan* (makanan) kuda, dan menjaga kuda di dekat *pagedokan*. Letak kandang kuda kini berada di Resto Kusuma Sari sisi belakang atau selatan. Kuda disewakan Mangun Cermo untuk acara pernikahan sampai mengangkut jenazah. Kian kaya dan tinggi derajat kebangsawanan, kian banyak konsumen yang menyewa kuda. Keretanya juga pernah disewa untuk keperluan promosi bioskop atau jualan obat di sepanjang jalan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Foto: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 3.3 Bagian Dalam *Ndalem* Nonongan, Tempat Sardono Dilahirkan

Mangun Cermo boleh dianggap jeli dan kreatif. Mampu menangkap peluang bisnis yang masih populer kala itu. Meski sudah bermunculan kereta angin dari Eropa yang menggantikan gengsi *turangga*, kuda tetap banyak digunakan dalam kehidupan sehari-hari. Apalagi, Solo menjadi *jujukan* turis yang ingin berkeliling seantero Solo menikmati keramaian ruang publik dan eksotisme bangunan istana Jawa. Setibanya di Stasiun Balapan ataupun Purwosari, tamu luar kota cukup merogoh kocek untuk menyewa, lantas raganya dinaikkan kereta kuda dengan dipandu oleh kusirnya Mangun Cermo.

Jiwa *entrepreneurship* keluarga tampaknya merembes pada diri ibunda Sardono, Bu Menggung—sapaan akrabnya. Perempuan kandung calon maestro tari itu naluri dagangnya hidup. Selain berjualan kain batik atau wade, ia memutar uang di lingkaran bangsawan atau orang yang butuh. Sardono semasa kecil pernah ikut menjajakan batik ke Wonogiri dan Kedung Banteng dengan naik kereta api. Banyak bangsawan bertandang ke *ndalem* Nonongan membawa barang mewah seperti kain, emas, dan lainnya untuk *disekolahke* (digadaikan) kepada empunya rumah. Tahun 1970 dia memfasilitasi koki praja Mangkunegaran untuk mengolah makanan Eropa seperti

kroket, bestik, dan selat untuk dijual. Resep masakan dari dapur istana dikeluarkan laiknya kesenian wayang wong Sriwedari yang semula dari Mangkunegaran, diusung Gan Kam untuk dinikmati publik. Awalnya dijajakan dengan rantang secara keliling, sebelum merambah bisnis katering yang menggurita di Kota Bengawan. Tanpa kegigihan serta keuletan niscaya perusahaan kuliner Kusumasari tidak akan sanggup berkibar.



Foto: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 3.4 Lukisan Kedua Orang Tua Sardono W. Kusuma Tahun 2020

Sardono sebenarnya didorong untuk melanjutkan bisnis keluarga. Hal itu terendus dari imbauan ibunya untuk mengambil jurusan ekonomi di UGM dan ekonomi di UI. Akan tetapi, keduanya gagal dirampungkan oleh buah hati tercinta itu gara-gara “terperosok” dalam kubangan dunia seni. Kedisiplinan ibu sebagai pengusaha tak diragukan. Sardono suatu ketika pernah dilempar kunci gombyok lantaran tidak gegas mendengarkan perintah ibunya untuk membantu pekerjaan rumah, ujar mantan asisten Sardono, Fafa Utami, menirukan bosnya itu.

Sementara itu, ayah Sardono adalah pekerja di apotek atau panti husada. Bukan bertugas meracik obat, melainkan mengatur mana-

Buku ini tidak diperjualbelikan.

jemen agar perusahaan apotek swasta pertama di Solo berkembang. Bapaknya berkontribusi besar dalam diri Sardono dengan menipukan kegemaran membaca sedari kanak. Aneka pustaka seperti novel Barat, cerita silat, hingga kartun adalah “makanan” Sardono sehari-hari. Bacaan ini hasil dari menyewa maupun membeli dari toko buku yang semarak di Solo detik itu. Sardono dari SD hingga SMP asyik menikmati pustaka yang dibawakan oleh ayahnya. Selain itu, di rumahnya berlangganan majalah dan surat kabar. Dunia literasi bertumbuh di keluarga priyayi-pengusaha tersebut.

Sardono sering mendengarkan obrolan ayah dan ibunya yang sesekali memakai bahasa Belanda tatkala menyoal hal penting supaya orang lain yang *nguping* tidak paham. Hal itu tak menggugah rasa penasaran atau menggodanya untuk menggandrungi bahasa Belanda. Justru dirinya terpacu mempelajari bahasa Inggris di SMP. Setamat sekolah dasar di Taman Siswa yang terletak di timur Batari tahun 1956, ia melanjutkan mengenyam pendidikan di SMP Kasatrian hingga lulus tahun 1959. Kemudian, masuk SMA 4 Solo dan lulus tahun 1962. Kegemarannya berlatih tari tersalurkan tanpa henti, sampai akhirnya meraih gelar profesor dengan bekal ijazah SMA.



Sumber: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 3.5 Peserta Didik Bersama Guru di Kasatrian Tahun 1960

Buku ini tidak diperjualbelikan.

B. Lulusan SMA Menjadi Guru Besar

Dalam sebuah diskusi daring yang dihelat Asosiasi Pencipta Seni (APESI) dengan pemandu Eko “Pece” Supriyanto, Sardono tetiba mengajak peserta menunduk kepala barang sejenak. Ia mengutarakan kehendaknya untuk *bebarengan* (bersama-sama) mendoakan seseorang yang baru saja tutup buku kehidupan. Tokoh ini berjasa dalam perjalanan karier Sardono sebagai pendidik, juga bagi perkembangan dunia pendidikan bangsa Indonesia. Dialah Abdul Malik Fadjar (22 Februari 1939–7 September 2020), mantan Menteri Pendidikan pada Kabinet Gotong Royong (2001–2004).

Di studio Kemlayan maupun di markas Nonongan, Sardono beberapa kali menguntai cerita dan saya menyimak mengenai perkenalannya kali pertama dengan Malik Fadjar. Detik itu, di ISI Solo digelar acara seremonial menyoal nasib sekolah pendidikan seni yang dihadiri pakar seni dan pembesar perguruan tinggi. Sardono sebagai pengajar pascasarjana ISI Solo juga menampakkan batang hidungnya. Terlihat pula menteri hadir membuka acara. Dalam acara ramah tamah, Malik Fadjar mengaku telah mendengar ketenaran Sardono yang keliling *jagad cilik* untuk membawakan karyanya. Hanya saja, pak menteri belum pernah bersemuka dengan lelaki berambut panjang itu. Kedua tokoh ini lantas berkenalan hangat. Mengobrol mengenai masa depan sekolah seni.

Malik Fadjar bukan orang sembarangan, *titis* “membaca” sosok Sardono. Dia memopulerkan konsep guru yang ilmuwan. Dalam banyak forum, ia lebih senang diposisikan sebagai guru kendati memangku jabatan sebagai menteri. Dunia guru diselaminya dalam-dalam. Di gedung Kentingan obrolan mengalir, Sardono dinilai patut menjadi guru besar. Sudah berpengalaman mendidik secara formal sejak 1970 di IKJ. Jabatan yang pernah diusungnya ialah ketua jurusan tari (1980–1982) dan pembantu rektor III (1983–1986), ditambah sebagai ilmuwan yang mengembangkan model riset seni pertunjukan. Memang, Sardono tidak jarang menempuh penelitian unik yang disebut Ignas Kleden sebagai *participatory action research*.

Berbeda dengan seniman lainnya, Sardono dinilai menyumbang sesuatu yang istimewa, yaitu melibatkan kelompok sosial yang

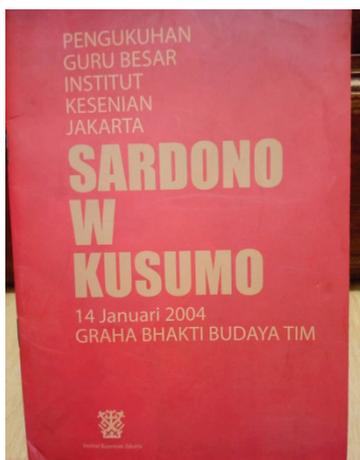
ditelitinya untuk pentas. Dalam benak Sardono, mereka bukan objek semata, namun dikerek derajatnya sebagai subjek dalam riset. Kenyataan tersebut memangkas jarak sosial yang membenteng antara Sardono dengan yang diteliti. Buahnya, masyarakat bukan saja merasa “*diuwongke*”, tetapi disulap sebagai kekuatan yang tampil di atas panggung bersama peneliti. Sardono menjelaskan, warga yang diriset jangan hanya disedot informasinya, melainkan digarap menjadi satu kesatuan bareng peneliti dalam berpentas. Lewat aksi ini, kerja kolaboratif diajarkan Sardono kepada publik kampung.

Kolaborasi tersebut dikerjakan dengan saling memberikan informasi antara kedua belah pihak, dalam hal ini menjadikan keduanya memiliki hak untuk sama-sama memanfaatkan hasil riset. Sebab itu, kerja tersebut berbeda dengan riset etnografi yang lebih tradisional, yang mana hubungan timbal balik antara objek riset dan subjek yang meneliti mengalami ketimpangan dalam hal pen-dayagunaan hasil riset. Seorang ilmuwan memahat objek risetnya sebagai bahan bagi komunitas akademik yang dibangunnya (Kleden, 2020). Lumrah penelitian sosial empiris untuk memperoleh sekaligus pengujian atas informasi ilmiah yang dikantongi peneliti. Hal ini ditempuh guna menambah kekayaan dan keluasan atas pengetahuan itu sendiri. Dengan demikian, tujuan akhir dari riset ialah memberi sumbangan sekaligus sodoran kritik atas *status quo* pengetahuan yang ada. Terasa aneh jika objek riset hanya benar-benar menjadi sasaran penelitian lapangan.

Sardono melawan arus riset sosial empiris yang umum. Riset Sardono menekankan pada sasaran lain yang tujuannya bukan semata-mata kumpulan informasi dan pendapat yang beredar perihal kelompok sosial yang disuntiknya, tetapi pada informasi yang dipakai sebagai dasar penciptaan dan saling keterkaitan antara objek yang ditelitinya secara mendalam. Ini disebut sebagai solidaritas dan kerja sama untuk memperbaiki nasib dan kondisi kehidupan bersama (Widaryanto, 2015). Tahapan kerja Sardono merupakan langkah untuk menjadikan daerah risetnya sebagai ruang berburu bakat berkesenian, alih-alih dianggap “laboratorium” seni saja. Sardono melibatkan warga dalam garapannya di kemudian hari. Kerja itulah

yang menyebabkan Sardono sukses membawa kebudayaan orang-orang Teges ke Prancis, mengenalkan kesenian khas yang menjadi bagian dari dirinya.

Apa yang dilakoni Sardono selama puluhan tahun itu membulatkan model riset seni pertunjukan. Kekhasan ini memberi warna berbeda dalam penelitian seni. Inilah pertimbangan ilmiah yang saya kira mencuri perhatian Malik Fadjar untuk tak ragu menganugerahi Sardono sebagai guru besar. Bila dibilang sebagai teman, jelas tidak mungkin karena mereka baru saling mengenal, juga apabila menengok latar studinya yang jelas tak masuk akal, pasalnya Sardono hanyalah lulusan SMA 4 Surakarta (1962). Kuliah dua kali di Fakultas Ekonomi UGM dan Fakultas Ekonomi UI saja tidak tamat apalagi menyabet gelar doktor. Sardono malah asyik *mencok* dari panggung ke panggung kesenian.



Sumber: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 3.6 Buku Pidato
Pengukuhan Guru Besar Tahun
2004

Sardono lekas diminta mengumpulkan berkas sebagai syarat pengajuan guru besar ke kantor kementerian yang dinakhodai Malik Fadjar. Setelah dihitung, nilai kum-nya juga telah memenuhi. Tanpa

Buku ini tidak diperjualbelikan.

banyak cakap, Sardono menyanggupi mengirim persyaratan itu. Tanggal 14 Januari 2004 merupakan hari bersejarah bagi kehidupan anak juragan restoran itu. Sardono dikukuhkan sebagai guru besar IKJ, bertempat di Graha Bhakti Budaya. Di mimbar agung, guru besar tanpa ijazah sarjana itu mengajukan beberapa pikiran pokok.

Pertama, apakah desentralisasi politik saat ini hanya akan melahirkan satu pandangan tentang produk seni dan budaya yang memiliki “jati diri” tapi sekadar dalam pengertian administratif sehingga seni dan adat dihentikan dan dilepaskan dari proses kreatif seniman dan empu-empu, lalu dijadikan paket-paket yang makna simboliknya menjadi sebuah pengesahan atas kekuasaan berdasarkan primordialitas kesukuan dan feodalisme?

Kedua, apakah industri budaya saat ini menciptakan dikotomi antara sistem industri (*entertainment* dan pariwisata) dengan produk budaya lokal sehingga kesenian hanya menjadi objek yang dikemas tanpa bermuara pada proses budaya masyarakat dan memperlemah citra serta nilai budaya itu sendiri, lalu akhirnya tersingkir?

Ketiga, apakah ruang religiositas yang terkandung di dalam kesenian semakin tidak berkembang dan berperan di dalam masyarakat? Dalam hal ini, ekspresi religiositas digantikan oleh dua bentuk budaya ekstrem; *entertainment* global yang vulgar dan sekuler dihadapkan dengan seni-seni dakwah yang semakin defensif dan eksklusif, sementara ruang religius dalam seni sesungguhnya bisa menyumbang makna spiritual dalam lintas agama dan lintas budaya global serta memperdalam rasa kemanusiaan. Apakah justru ruang-ruang yang maknawi ini kian lenyap?

Keempat, apakah kita tidak perlu melihat kembali hubungan antara keanekaragaman hayati di Indonesia dan keanekaragaman budaya Indonesia? Kita memiliki satu dari hanya tiga hutan tropis di dunia, yakni di Kalimantan. Di negeri kita dua keragaman flora dan fauna yang sangat berbeda dibatasi oleh Garis Wallace yang persis membelah tengah Kepulauan Indonesia, di tengah Selat Lombok. Kebijakan pengelolaan ekologi setempat yang disebut dengan kearifan tradisional perlu dikemukakan kembali, dijadikan idiom-idiom

“bahasa” untuk berdialog dengan alam atau kita akan meneruskan kehancuran ekosistem di Indonesia yang kian cepat?

Kelima, apakah kita ini bangsa yang mudah lupa? Atau apakah kita bangsa yang memiliki “ingatan” yang berbeda? Bagaimana dengan peninggalan-peninggalan berupa artefak-artefak yang menjadi kebanggaan kita? Bagaimana nilai-nilai peninggalan itu ternyata masih hidup hingga kini? Apakah dengan demikian kita memiliki tingkat gradasi antara budaya kebendaan dan budaya nonbenda?

C. Menyetubuhi Tari Jawa

Dalam sanubari yang terdalam, Sardono tak pernah melupakan nama gurunya, Kanjeng Raden Tumenggung Kusuma Kesawa, saat bicara *lelaku* berjoged semasa bocah. Usia antara guru dan murid itu terpaut 36 tahun. Mahaguru dilahirkan pada 1909, dan tutup layar kehidupan tahun 1972. Bukti kedigdayaan guru di bidang edukasi ialah beliau termasuk perintis pelajaran tari yang melesak ke sekolah dasar Kotamadya Surakarta. Dari tangan dinginnya, mengucur karya baru maupun gubahan seperti Retna Pamudya, Saptaretna, Sukaretna, Caturhari, Nagapasa, Nawaretno, Ngrenas, Kukila, dan lainnya.

Abdi dalem penari istana ini menjadi guru Sardono dalam berolah tubuh. Mereka biasa berlatih bareng. Kereta angin keluar dari rumahnya di perempatan Nonongan, dikayuhnya pelan membelah jalanan Solo yang belum begitu ramai oleh lalu-lalang kendaraan bermotor dan mobil. Melewati Kampung Reksoniten, raganya masuk lingkungan Baluwarti setelah menembus lawang gapit. Di kediaman gurunya, sinar lampu tak begitu terang, laksana *blencong* yang hanya menerangi *kelir* dalang.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Instagram Joshua Chrystian H. R.

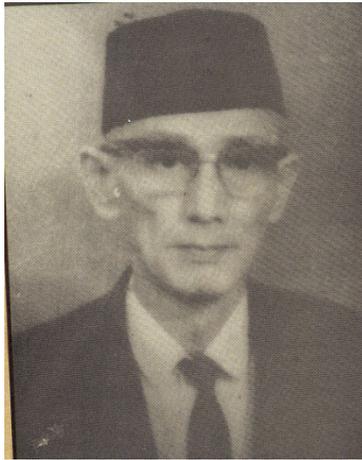
Gambar 3.7 Halaman depan Keraton Kasunanan Tahun 2021

Malam itu, Sardono diajak sang guru memasuki kamar. Dua orang ini bermeditasi bersama. Guru duduk bersila di atas *dipan* (ranjang tidur dari kayu), sementara murid yang berusia belasan tahun bersila di atas tikar mendong di lantai tepat di depannya. Kusuma Kesawa percaya bahwa penciptaan tari merupakan proses yang berasal dari bisikan sang leluhur. Pada pengalaman tersebut, Sardono mendapati air mata gurunya menetes sewaktu bermeditasi. Seketika pipi Sardono juga hangat oleh air mata.

Ajaran Kusuma Kesawa melarang Sardono untuk menari dengan gagah atau kasar. Dengan demikian, manakala harus menarikan tari yang lain, Sardono merasa dirinya kembali menjadi seorang pemula. Misalnya, tari Hanuman gaya Surakarta. Tarian ini cenderung gagah dan minim ragam gerakannya. Dari putra gurunya, Sardono memahami perpaduan tari Hanuman Solo yang digabungkan dengan tari Hanuman Yogyakarta. Sardono merasa bahwa tarian yang halus merupakan tarian yang dapat dilakukan secara sempurna, berbeda dengan tari Hanuman.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Penilaian serupa datang dari Retno Maruti, sahabat Sardono yang sama-sama ditempa alias *digojlog* Kusuma Kesawa. Dialah orang pertama yang mengajarkan Maruti aneka macam potongan musik gending dan repertoar tarian putri keraton, tari *Bedhaya* dan *Srimpi*. Sebagai pemegang teguh tradisi keraton yang luhung, guru sangat disiplin dan tegas dalam menempa muridnya. Sardono bakal disempurit jika menari kasar, begitu pula Maruti yang dilarang belajar tarian putra dan tarian rakyat seperti *Gambyong*. Guru *gagrak lawas* itu menilai rendah kesenian *wayang wong panggung*. Kusuma Kesawa yang berdarah seniman priyayi itu merasa *sengit* atau benci, minimal tersinggung, tatkala menjumpai penari mengamen atau *mbarang* keliling menerima bayaran untuk penampilannya. Guru penari istana itu berujar, seni bertujuan membakohi jiwa dan memperbaiki tingkah laku seseorang, bukan mengejar uang.



Sumber: Repro buku Soemardjo (1997)

Gambar 3.8 Kusuma Kesawa, Guru Tari Sardono W. Kusuma

Di masa kecilnya, Sardono mempelajari silat atas anjuran ayahnya. Kenyataan ini pernah pula dialami Paku Buwana X (1893–1939) sewaktu bocah. Putra mahkota tersebut diminta oleh ayahnya, Paku

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Buwana IX (1861–1893) untuk mempelajari pencak atau bermain silat. Guru pencaknya ialah seorang *encik* bernama Ali (Tiknopranoto, 1970). Selain gemar berjoged *wireng*, mengerti wayang kulit, dan paham karawitan, bocah yang kelak menjadi raja terbesar di Keraton Kasunanan itu juga menyukai silat.

Seorang pria harus belajar silat agar memiliki rasa percaya diri dan berani untuk bertandan ke tempat yang jauh. Bila sudah belajar silat, bapaknya ingin Sardono mampu melawan orang jahat. Namun, saat itu Sardono tak begitu memperhatikan nasihat ayahandanya. Ia baru menyadarinya tatkala belajar silat bersama R. Ng. Atma Kesawa yang nantinya bersalin nama menjadi Kusuma Kesawa selepas diserahi tugas memimpin Sendratari Ramayana Prambanan. Pertama kali datang untuk berlatih, Sardono mendambakan dapat berlatih tari seperti Gatotkaca dan Hanuman, tetapi gurunya berkata lain. Menurut gurunya, dia lebih pantas menarikan tari halus seperti Arjuna ataupun Rama. Tari halus bertujuan mengendalikan emosi, gerakan yang dihasilkan tak terputus, tenang, dan tanpa gerakan yang meledak-ledak.

Dalam tari Jawa tumbuh keyakinan bahwa tari halus adalah kemampuan dasar yang harus dimiliki seorang penari. Dasarnya sendiri cukup masuk akal, jika seorang penari dapat menarikan tari halus, tentu ia tak akan kesulitan menarikan tari yang gagah. Pasalnya, tari gagah lebih sering memberikan bentuk tari yang patah-patah. Bukan hanya itu, dengan mempelajari tari halus, seorang penari dapat mengendalikan emosi serta bahasa tubuh yang hendak ia sampaikan pada penonton. Prinsip-prinsip pribadi dalam menyikapi pola gerakan serta disiplin teknik adalah salah satu dari banyak hal yang Sardono dapat dari sang guru.

Kusuma Kesawa juga merupakan seorang pribadi yang ideal menjadi guru tari Jawa. Dia berumah di gang Wirengan. Dalam kajian toponim, “Wireng” sendiri telah menjadi *tetenger* bahwa di situlah lingkungan penari bertumbuh. Ia adalah pribadi yang tertib, baik dalam kehidupan sehari-hari maupun dalam latihan. Ia tampak necis dan rapi.

Selain Kusuma Kesawa, ada Wignya Hambeksa yang kondang sebagai ahli *mbeksa* Jawa. Guru yang kedua itu bercokol di luar keraton. Dalam pengakuan Soemardjo Hardjoprasonto (1997), hampir tiada penari Solo kenamaan yang tak berguru kepada beliau. Sebagai penari andal, Wignya sohor menciptakan *sekaran beksa* atau vokabuler tari Solo. Dicontohkan sebutan *sekaran* adalah seperti *ukel karno*, *tawing*, *ulat-ulatan*, *srisih*, *miwir sampur*, *kebyok sampur*, *tre-cet*, *engkrang*, *seblak sampur*, dan sebagainya. Ada segudang, semua itu merupakan ABC-nya gerak tari Jawa Solo yang sudah disepakati dan mapan.

Dua pakar tari itu memiliki perbedaan yang cukup kentara. Keduanya memang ideal sebagai seorang pengajar tari Jawa. Kusuma Kesawa cenderung mengajarkan detail serta pola yang jelas. Sementara itu, Wignya lebih eksplosif, penuh kejutan, dan kehidupan sosialnya cenderung tidak tertib. Kendati kedua pengajar itu memiliki karakteristik yang berbeda, dan Sardono telah bergabung dengan Kusuma Kesawa, hal ini tidak merintanginya mencecap *kawruh* kepada Wignya. Meski awalnya sedikit sungkan dan takut, Sardono menerobos hal itu untuk menyedot ilmu dari tubuh Wignya. Sardono bercerita kepada saya di “markas” pinggir Jalan Slamet Riyadi, kebiasaan mabuk Wignya membuat Sardono juga banyak belajar. Guru tarinya itu senantiasa menjinjing botol kecil berisi miras. Dalam kondisi *teyeng* atau mabuk, Wignya acap membagikan ilmunya dalam pembicaraannya kepada Sardono. Di saat itulah, penari cilik ini menyerap ilmu Wignya dalam menciptakan tarian.

Sardono mengaku tidak perlu dipancing dengan *mendem* saat berkarya secara liar seperti Wignya. Tapi gurunya itu mewariskan kegilaan dan liarnya proses kreatif yang lahir dari kekuatan intuisi. Kebiasaannya yang sering spontan dan cenderung eksplosif itu mirip gurunya yang terpengaruh alkohol. Sebagai penari, Sardono paham bahwa penari berpeluang menafsirkan gerakan dengan bebas, menyalurkan apa yang ada di batinnya dalam rupa gerak. Kenyataan ini yang menyebabkan seorang penari *diblejeti* atau ditelanjangi bagaimana kehidupan sosialnya dari caranya bergerak tatkala menari. Kepribadian menjadi hal penting bagi penari. Paling tidak

itulah alasan mengapa Sardono didapuk gurunya sebagai penari halus, bukan penari kasar atau gagah. Kepribadiannya terbentuk di dalam lingkungan keraton. Bentuk tari yang dimunculkan juga merupakan pengolahan hidup sehari-hari yang dilakoni. Selain itu, guru juga menempa ketangkasan dalam tari halus sehingga kesempurnaan dalam bergerak dapat diraih.

Lambat laun Sardono mempelajari tari kasar. Pengajarnya ialah anak dari Wignya Hambeksa sendiri. Dari pengajaran ini, Sardono berhasil menarik tari Hanuman. Tak hanya itu, ia memperkuat gaya dari tari Hanuman dengan memadukannya dengan pose Tarzan yang sama-sama memiliki gaya dengan Hanuman. Bagi Sardono, tari merupakan sebuah perjalanan kehidupan. Dia menemukan jati diri, mengerti bagaimana hidup yang mesti dijalani. Dari itu semua, ia tak pernah menutup diri mengenai siapa saja yang berperan dalam kehidupan Sardono, bukan tipikal orang yang ada pada ungkapan Jawa: *kacang lali kulite*. Kerendahan hati Sardono membawanya hingga jauh seperti sekarang ini.

D. *Njoged* di Candi Prambanan

Berlatih melulu tanpa pentas tentu bikin dongkol. Kusuma Kesawa, yang akrab dipanggil Pak Nggung, memberi peluang Sardono tampil di panggung istimewa: Candi Prambanan. Sardono biasanya sering mengibaskan selendang dari *ndalem ke ndalem* pangeran. Hampir semua rumah bangsawan di Solo pernah *diambah* atau disinggahi berbekal kepintaran menari, misalnya *ndalem* Kusumayudan, Cakrasuman, Jayakusuman, Bratadiningratan, Suryohamijayan, dan Wuryaningratan. Atas undangan pangeran yang punya *gawe* pernikahan, sunatan, atau syukuran, Sardono dilamar membuai tetamu. Mengapa aristokrat itu memilih Sardono? Pasalnya, bocah berkemampuan atau *pinunjul* yang bersekolah di SMP Kasatrian ini ditempa langsung oleh Kusuma Kesawa. Di samping berteman dengan buah hati trah darah biru, ia tidak kaget dengan atmosfer keraton dengan tatanan feodalisme. Sanggup menghibur dalam pesta pangeran tidak hanya melambungkan kepercayaan diri, namun juga menjajal ilmu yang ditularkan gurunya.



Sumber: Dok. Sardono W. Kusuma (2020)

Gambar 3.9 Sardono W. Kusuma menari saat umur 13 tahun.



Sardono menari sebagai Arjuna 1954

Sumber: Dok. Sardono W. Kusuma (2020)

Gambar 3.10 Sardono W. Kusuma menari di tahun 1954.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Nama gurunya tak bisa dilepaskan dari Sendratari Ramayana Prambanan (SRP). Saat itu umur Sardono dua windu, sang guru ditunjuk oleh Gusti Pangeran Hario Jatikusumo, seorang bangsawan dari Keraton Kasunanan yang didapuk menjadi Menteri Perhubungan Darat, Pos, Telegraf dan Telepon, dan Jenderal Angkatan Bersenjata. Kusuma Kesawa diminta menggagas tarian sendratari. Jatikusumo menginginkan SRP tak ubahnya monumen peringatan para gerilyawan yang perang di daerah Prambanan. Putra Paku Buwana X itu menjelaskan, “seni untuk rakyat” mencerminkan jiwa dan semangat rakyat Indonesia. Gaya penampilannya adalah gaya Indonesia kendati hanya mengelaborasi dua gaya Yogyakarta dan Surakarta, di mana keduanya punya bentuk yang mirip. SRP adalah model pertunjukan spektakuler yang lumrah dilalap sedari era Mataram Islam. Pemerintah Republik Indonesia meniatkan sifatnya modern serta ke-Indonesiaan, sedangkan penguasa Jawa bersifat tradisional dan kedaerahan. Dari keterangan Sardono malam itu, SRP terinspirasi oleh pentas tari klasik Kamboja di muka Angkor Wat. Maksudnya, menciptakan seni pertunjukan “Indonesia” bagi wisatawan asing.

Bangsawan yang sibuk menggarap proyek ini adalah Jatikusumo, Suryohamijaya, Paku Alam VIII, Dr. R. Soeharso, Kusuma Tanaya (produksi), Kusuma Kesawa (penataan tari), Martapangrawit dan Wasitodipuro (karawitan), Soemodarmoko (drama), serta Kusnadi (kostum). Tangan dingin guru Sardono bekerja maksimal dalam penciptaan SRP. Keempuan beliau *direken* lurus dan bersih, tecermin dalam hidup dan karyanya. Orientasi estetika sesepuh SRP adalah istana Jawa bersifat *alus*, *anteng*, *jatmika* dan *mrak ati*. Dalam tari India, dinamai *natyadharmi* untuk gaya ungkap konvensional yang menonjolkan gerakan simbolis yang halus, lembut, dengan emosi terkendali.

Tahun pertama 1961, menurut penjelasan rekan baik Sardono, Sal Murgiyanto (1997), produksi SRP disokong 123 musisi dan penyanyi, 28 pemain karakter, 404 penari pendukung seperti pemeran garuda, setan kecil, burung dan ular naga. Untuk beberapa karakter seperti hantu, monyet, dan ikan mengikutkan anak-anak. Dalam penampilan lain sekitar 240 penari turut *nyemplung* di panggung.

Mereka mayoritas berasal dari Solo, Yogya, juga sekitar Prambanan. SRP memantulkan spirit nasionalisme yang memuncak jelang Indonesia merdeka. Sal Murgiyanto yang berpartisipasi menari di SRP mengungkapkan misi terselubung Sendratari, yaitu mengikuti kebijaksanaan umum Presiden Soekarno demi mengembangkan kreasi seni Indonesia dari elemen dasar kesenian daerah. Monumen SRP, di benak Jatikusumo, mengokohkan kesatuan pemerintah pusat bersama rakyat Indonesia.

Peggy Chow, kritikus seni tari daerah dari Universitas Wincosin, menilai SRP dirasuki nasionalisme mirip militer, bukan seniman. Chow mengkritisi, nasionalisme sesungguhnya bukanlah subjek dari pembicaraan para pemain. Yang menjadi fokus seniman ialah tradisi Jawa dan peran yang mereka mainkan yang masih dalam batas tradisi Jawa. SRP periode awal (1961–1965) adalah ajang pilihan dan kreativitas di luar tari dan musik tradisi. Keberadaannya mendorong kemungkinan terjadinya interaksi golongan dengan penari yang berlatar belakang berbeda (keraton, desa, kota, dan gaya). Penari dari berbagai golongan membaaur menjembarkan wawasan. Remaja keraton menenun relasi dengan pemuda dari pedesaan. Para pemain memperoleh kesempatan menilik kekuatan, bakat tari, dan mendengar pemain musik yang memukau. Beberapa penari amatir leluasa belajar dari penari dan guru gamelan andalan dari istana. Terbentuklah sebuah komunikasi artistik dengan antargolongan.

Para sarjana dan kritikus sewaktu melihat SRP menyesal dengan penyederhanaan berbagai segi epik Ramayana dan menggunakan tata lampu serta kostum yang gemerlapan untuk memopulerkannya. Kendati begitu, pihak pelaksana dan pendukung acara melihatnya secara politis sebagai tonggak sejarah kebudayaan.

Sardono diupah kecil dalam pentas ini. Tapi, SRP dipahami Sardono maupun Sal Murgiyanto sebagai lembaga institusi pertama sejak kemerdekaan yang memberi kesempatan bagi penari dan pendukung acara untuk berlatih secara berkala. Sardono berkisah, bisa sebulan lebih para pemain menggelar latihan sebelum pentas resmi. Setiap latihan bisa menelan waktu empat jam. Sal Murgiyanto memberi kesaksian, selama satu semester dalam setahun dan lima

hari dalam seminggu, rombongan pemain dari Solo berangkat ke Prambanan, diusung bus berjumlah 6 buah. Siang hari mereka bergegas berangkat, dan pukul 22.00 WIB *pulang kandang*. Dalam setahun sekitar 30 kali pentas. Saat Sardono dan sohibnya latihan, maha guru tetap mengawasi, tak beda dengan di Baluwarti.

SRP ngetop, akhirnya sering diundang bermain di luar Prambanan. Akan tetapi, institusi hanya dapat memenuhi beberapa permintaan dan penampilan untuk berproduksi dengan panggung yang luas. Bersama Maruti dan Sal Murgiyanto, Sardono mendirikan grup tari, yaitu Pramudha Rama Budhaya (PRB) guna memenuhi beberapa permintaan informal atau penampilan berskala lebih kecil. Meski PRB bukanlah grup pengais laba, anggotanya dibedakan antara karakter untuk amal atau dengan kocak mereka menyebut PTI, singkatan dari *pitulungan*. Juga ada yang dikasih komisi (*peye*, maksudnya laku). PRB tampil dalam pesta pernikahan, penutupan atau pembukaan acara dan hari besar nasional. Sardono berkisah kepada saya, perkumpulan ini juga sering mengadakan pertemuan di luar kepentingan pertunjukan. Di rumah Sardono, mereka berkumpul untuk menabuh dan sarasehan.

Sekalipun tidak sedang di Baluwarti, Sardono masih bersemuka dengan Kusuma Kesawa sebab gurunya didapuk menjadi penasihat artistik grup PRB. Tanpa jeratan struktur dengan SRP, Sardono bersama rekannya dalam PRB leluasa memilih repertoar yang disuguhkan. Kusuma Kesawa menelurkan beberapa tarian pendek untuk PRB; menciptakan *Burung di Angkasa* (*Kukila ing Angkasa*) karena terinspirasi kreasi Bagong bertajuk *Burung dalam sangkar*; menelurkan pula tari *Saraswati* dan *Ngrenasworo*. Di Jakarta, tarian drama yang dicomot dari cerita *Panji* itu digarap ulang oleh Sardono dan Maruti.

E. *Sangita*, Mempertaruhkan Nyawa

“*Ben ora papa kelangan endog siji*,” Sardono menirukan *rerasan* atau obrolan dari orang yang pernah mengancamnya. Terjemahan ungkapan itu ialah tidak apa-apa kehilangan satu telur. Jika ditelisk dalam perspektif Jawa, ungkapan tersebut menyangkut soal nyawa,

bukan masalah sepele. Cerita itu dibabarnya selepas menyantap kroket bikinan koki resto Kusuma Sari milik keluarganya yang rasanya terkenal *nendang*. Saya pasang kuping baik-baik untuk menyimak kisah yang jarang dibagikan kepada siapapun itu. Angin malam menyapu jalanan pinggiran Slamet Riyadi. Sinar lampu perempatan Nonongan cukup terang nyalanya.

Detik itu, di *Kutha Sala* dia mementaskan tarian kreasi barunya bernama *Samgita* tahun 1971. Dirinya memang menjadi bintang panggung, laris ditanggap bangsawan sejak umur 13 tahun hingga menari di Candi Prambanan. Remaja yang kala itu berusia 26 tahun ini dinilai *ngrusak* pakem yang dibulatkan para empu, tanpa kecuali gurunya sendiri, Kusuma Kesawa. Terlebih lagi, dirinya lahir dari rahim tari tradisional tembok keraton yang halus. Ringkasnya, predikat penghianat dialamatkan kepadanya. “*Anake Bu Menggung kuwi nari kok yak-yakan,*” ujar empu karawitan Mlawidada yang ditirukan oleh menantunya, Diyem, kepada saya di rumahnya Jaten pada sebuah Minggu siang. Bukan hanya menuai kritik, pertunjukan *Samgita* dilempari batu. Bahkan, nyawanya hampir *ucul*.

Puncaknya, saat Sardono beraktivitas dan latihan *nari* di *ndalem* Sasanamulya di bawah asuhan Gendon Humardani. Ada mobil jeep nekad masuk ke pendapa yang dikendarai mantan tentara pelajar. Hampir saja *nabrak* tiang alias *saka* yang besarnya sepunggung anak dewasa tersebut. Beruntung mobil macet karena *ngunci*. Bisa dibayangkan bila mobil terus melaju menempeleng *saka*, pasti *jugrug* atau meliuk *ndalem* tua yang pernah dipakai untuk tempat tahanan ribuan orang terkait peristiwa G30S ini. Sopir yang marah terhadap bocah “perusak” tradisi itu lantas dipegangi teman-temannya, dan Gendon Humardani coba menengahi. Sardono tidak melawan, darah mudanya tidak menggelegak. Memilih diam ketimbang mengeruhkan suasana apalagi yang dihadapinya adalah mantan militer. Emosi mereda, pertikaian tidak berlanjut.

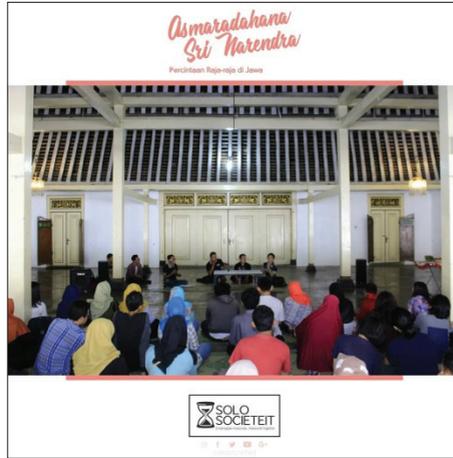


Foto: Dok. Solo Societeit (2018)

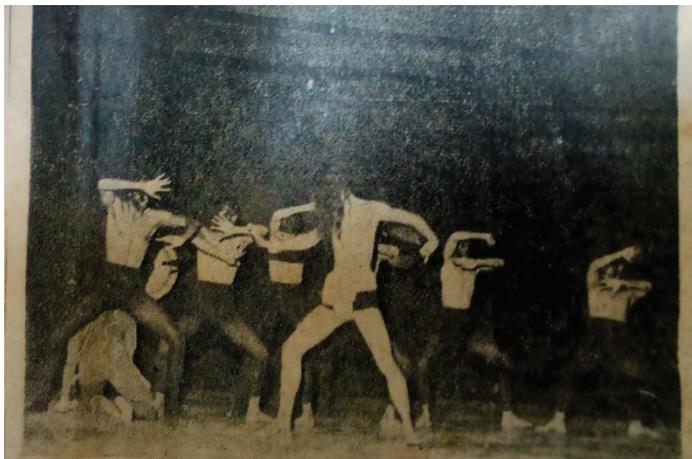
Gambar 3.11 Suasana *Ndalem* Sasanamulya untuk Kegiatan Solo Societeit Tahun 2018

Sardono sempat berpikir hendak meramaikan masalah tersebut dengan berbincang pada budenya yang kebetulan punya jaringan dengan pembesar militer. Akan tetapi, niat itu diurungkan. Ibarat api ketemu api nanti malah tak bagus jadinya, pikirnya masak-masak. Tak hanya kepada Sardono emosi diluapkan, oknum tersebut juga marah terhadap kuli tinta yang meliput penampilan “menyimpang” Sardono itu dan memuji *Samgita* sebagai kreasi baru yang apik. Beruntung juru warta itu tidak ada di rumah tatkala “diburu” oleh orang yang tidak terima lantaran seni tradisi Surakarta yang halus diacak-acak. “*Wong Solo kuwi alus, nanging atos,*” komentar Danang Priatmodjo, arsitek kelahiran Solo yang juga teman Sardono. Nyata bahwa pentas seni oleh pemuda Sardono bukan pertunjukan biasa untuk ukuran kala itu, sampai memerahkan telinga dan mata. Muncul guyonan, “Jawa garis keras” marah.

Saya menyisir klipng koran *Kompas* berangka 8 April 1971. Di-kisahkan, pada 1971 untuk pertama kalinya *Samgita* ciptaan Sardono dipentaskan di Kota Bengawan, tepatnya di gedung auditorium RRI. Selain memutar berita dan menghibur pendengar, lembaga penyiaran

Buku ini tidak diperjualbelikan.

ini memang menyediakan ruang bagi seniman untuk berekspresi. Pementasan tersebut menyedot perhatian khalayak ramai, di antaranya rombongan dosen bersama mahasiswa ASTI (Yogyakarta) dan ASKI (Surakarta). Selain itu, ada utusan dari Dewan Kesenian Djakarta seperti Edi Sedyawati dan F. Hariadi. Di kursi penonton dijumpai pula anggota Drawiltikta dari Surabaya, serta seniman dari sekitar Solo.



Sumber: Dok. Kompas 8 April 1971, judul artikel “Pementasan Samgita di Sala Dilempari Batu”.

Gambar 3.12 Sardono mementaskan Samgita di Solo dan dilempari batu tahun 1971.

“Lebih berkembang, dan saya melihat sesuatu yang baru dari *Samgita* di Solo ini,” ujar pakar tari yang juga seorang arkeolog, Edi Sedyawati, selepas menyimak aksi *nyleneh* Sardono. Dari 5 kali dipamerkan di depan publik, pementasan di Surakarta menjadi pementasan yang paling menarik. Tidak cukup memperoleh tepuk tangan riuh dan *suit-suit* dari penonton, Sardono juga “dihadiah” batu dan telur busuk dengan cara dilemparkan. Tak hanya itu, kata-kata kotor keluar nyaring dari mulut penonton yang naik pitam, tidak rela pakem Jawa dirusak. Bisa dibayangkan betapa mencemaskan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

situasi detik itu, dan kesedihan mendera pemain lantaran kebebasan berkesenian dibatasi.

Ratusan ribu mata tertuju pada pementasan “aneh” yang mendobrak tradisi Jawa ini. Penampilan Sardono akhirnya menjadi *kembang lambe*, ramai dibincangkan oleh barisan seniman selepas pementasan. Apa tanggapan Sardono dengan “insiden” pahit itu? Dengan tenang ia menjelaskan, belum tumbuh sikap kreatif dari para seniman maupun masyarakatnya. Ketertutupan diri dari dunia luar menyebabkan mereka terus-menerus meromantisasi masa lalunya yang mereka banggakan sebagai kesenian asli dan murni. Keterbukaan pada dunia luar bagi Sardono bukan berarti sepenuhnya membuka kran kebudayaan Barat dan membiarkan kebudayaan Barat menghantam kebudayaan daerah. Hanya saja, memadukan keduanya dalam hal penggarapan dan pementasannya saja, tidak mengubah isi dari tari klasik Indonesia. Dengan demikian, keutuhan dalam hal isi masih tetap ada ada dan terjaga.

Dalam benak Sardono, menciptakan suasana yang kreatif itu penting, di mana hal tersebut dapat membebaskan secara psikologis supaya mereka bisa melaksanakan fungsinya sebagai seorang seniman dalam proses kreatif maupun tugas seni lainnya. Sementara itu, tanggapan Sardono atas lemparan telur busuk dan makian kepada dirinya dianggapnya sebagai sebuah ironi bagi Solo yang merupakan kota yang berkebudayaan yang malah mencerminkan ketiadaan kebebasan.



Sumber: Dok. Kompas 8 April 1971, judul artikel “Pementasan Samgita Di Sala Dilempari Batu”

Gambar 3.13 Sardono Era Pementasan Samgita

Mari kita lacak lahirnya “bayi” *Samgita*. Tahun 1966 berdiri Pusat Kesenian Jakarta. Lembaga tersebut sepenuhnya mendorong Sardono untuk bereksperimen tari *Samgita* yang mengejutkan. Menurut Sal Murgiyanto (1997), *Samgita* bertolak dari episode Ramayana menggunakan penari-penari Jawa SRP seperti Retno Maruti, Rochmad DS, S. Trisapto, Sal Murgiyanto plus Sentot Sudiharto, S. Kardjono, dan Martati. Dengan memakai banyak penari Jawa, iringan gamelan dan vokal Jawa, maka nuansa Jawa sangat terasa dalam *Samgita*.

Semua bermula dari perkenalan Sardono dengan buah hati kepala suku Dayak, Ismit Mahakam, yang menjadi guru menari. Ilmu olah tubuh yang diunduh dari Ismit merupakan sesuatu yang anyar dikantongi Sardono lantaran tak pernah memetik itu dari gurunya tatkala di Solo, Kusuma Kesawa dan Wignya Hambeksa. Sardono berpendapat, tari Dayak lebih kaya dibandingkan tari Jawa. Kekayaan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

tersebut bertemali dengan kebebasan konstruksi raganya yang lekat dengan unsur alam. Intinya, lebih leluasa untuk intim bersama alam tanpa dibatasi pakem. Tari yang lebih bebas untuk melompat, tetapi membutuhkan keseimbangan yang mengagumkan. Lain dengan tari Jawa yang mengutamakan unsur performatifnya dengan tabuhan gamelan dan niyaga, kontur dan tempat yang mewah nan gemerlap menghiasi pendapa. Dalam sudut pandang seniman tradisi Jawa, model tarian baru yang disuntuki Sardono itu dinilai *pating dlajik*.

Sifat pemberontak yang menubuh pada Sardono membuat dirinya kian mampu bergerak tanpa ikatan musik dan pakem yang ia dapatkan dari Ismit Mahakam. Hal ini tersalur dalam pertunjukan tatkala melukiskan konflik Subali-Sugriwa yang diberi judul *Samgita Pancasona*. Banyak penonton yang bingung menikmati suguhan Sardono dengan melenyapkan kostum gemerlap, ketiadaan *antawecana* dalam dialog, dan pendekatan koreografi yang seperti *ngasal*. Biasanya, penonton disuguhi pertunjukan wayang orang yang jelas tatanannya. Koreografi disusun memakai pendekatan samar atas karakter wayang yang menyebabkan pemirsa menerka peran yang sedang ditarikan di panggung. Para penari *njoged* diiringi musik, busana serta vokal yang serba minimalis tanpa elaborasi yang melahirkan keindahan dan keagungan produk yang merefleksikan nilai feodalisme istana. Gerak yang eksplosif menyandarkan kematangan dan keterampilan para penari yang dicipta Sardono.

Tak kapok, pada 18 Juni 1971 Sardono mementaskan *Samgita Pancasona* di Kota Gudug, diawali dengan pertunjukan pantomime bareng sahabatnya yang juga penyair terkemuka asal Solo, W.S Rendra, dalam menggalang teater mini. Terlepas dari kontroversi serta ancaman, *Samgita* memperoleh sambutan hangat di Jakarta. Sardono memperoleh dukungan kuat dari kawannya yang juga menjadi anggota Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) seperti Umar Kayam, D. Djajakusuma, dan Edi Sedyawati. Sardono kala itu menjadi anggota yang termuda dalam DKJ. Kekuatan media yang bertubi-tubi mengerek nama pemuda Sardono menyebabkan namanya melambung ke forum nasional. Di kampung halamannya sendiri, Sardono hampir “dibunuh”. Inilah *lelakon* dan *lelaku* getir pemuda yang

Buku ini tidak diperjualbelikan.

kelak menjadi rektor Institut Kesenian Jakarta (IKJ) itu. Gendon Humardani yang kala itu merupakan dinamo penggerak Pusat Kebudayaan Jawa Tengah (PKJT) membelanya. Ia memberi kesadaran baru kepada para seniman muda Jawa yang resah mencari jati diri, termasuk Sardono.

F. Awal Berkreasi di Ibu Kota

Di Jakarta, khususnya Taman Ismail Marzuki, fanatisme Surakarta-Yogya, meredup. Ibarat *blencong* dalam pertunjukan wayang yang sinarnya hanya menjangkau sekitar pusat dalang, kian jauh sinarnya melemah. Tidak ada lagi cerita pelemparan telur dan kata-kata kotor yang disodorkan penonton kepada Sardono saat membawakan tari kreasi baru. Sardono dalam *Samgita* mementingkan penghayatan tari, maka penekanan eksperimental bersama kelompok seni Jaya Budaya adalah menekankan penjelajahan bentuk. Jenis garapan yang dinamai *langenbeksa* itu memadu gerak tari, cerita, gamelan, tembang, dan dialog. Di tangan Sardono, segenap karya Jaya Budaya juga memadukan eksperimentasi selain tentunya *natyadharmi* dan *lokadharmi*.

Dituturkan oleh kritikus tari, Sal Murgiyanto, bahwa era awal 1970-an berdiri grup Jaya Budaya. Kebanyakan penari Jaya Budaya adalah penari yang bercokol di Jakarta. Jaya Budaya tidak melatih penari dan musisinya sendiri, melainkan hanya sebagai wadah sebab mereka telah belajar di berbagai tempat. Untuk kepentingan pentas di TIM, Sardono bersama Sentot dan Maruti yang telah menjadi pengajar di IKJ diminta membantu. Jaya Budaya lebih mengarah kepada wayang wong dalam lakon tradisi Surakarta. Lalu, posisi Sardono adalah sebagai sutradara yang banyak memperkenalkan perkara baru seperti *Langen Mandra Wanara* dan *Beksa Golek* Yogyakarta. Dengan merangkul banyak penari priyayi dan pendukung acara, Jaya Budaya menjadi ajang kreativitas untuk kebangkitan tradisi drama Jawa. Koreografi seni drama tari baru Jaya Budaya di antaranya adalah *Bancara Dayok* (1970), *Damarwulan* (1971), dan *Ngresnaswara* (1972). Sardono menyutradarai dibantu Maruti dan S. Kardjono dari Yogya. Maruti membuat tarian putri, S. Kardjono menelurkan tarian

Buku ini tidak diperjualbelikan.

putra, sedangkan Sardono mengarahkan serta menyatukan keduanya. Di Jaya Budaya tiada wewenang penata artistik tunggal.

Tinggal di Jakarta, Sardono mulai jarang menyambangi gurunya di Baluwarti. Akan tetapi, ikatan batinnya tetap dipelihara, terutama saat menggarap ulang karya Kusuma Kesawa, misalnya tarian *Ngresnaswara* yang sempat ditampilkan kala mereka *sinau* di Surakarta. Bertolak dari bentuk orisinal sendratari yang ideal dan guru mereka, Sardono bersama Maruti memasukkan percakapan ke dalam garapan. Secara perlahan Jaya Budaya mulai mendatangkan penonton. Bentuk gerakan Sardono maupun Maruti punya sisi pandang berbeda. Sardono merefleksikan pengalaman di Jaya Budaya sebagai wadah menemukan bentuk ekspresi baru, sedangkan Maruti selalu memilih gaya konservatif dan biasa.

Contohnya dalam *Ngreraswara*, Sardono memilih tidak memakai kostum yang gemerlapan dan mewah. Penari pria hanya menggunakan kain batik, ikat pinggang besar, kain penutup kepala, dan sampur. Penari wanita memakai kain batik, *kemben*, dan sampur, rambut ditata sederhana berupa sanggul biasa. Garapan Sardono berjudul *Putri Cina* (1973) mewarnai wajah para penari dengan warna biru, merah, hijau, putih, dan kuning. Bagi Maruti, pemakaian kostum dan tata rias semacam itu merupakan sesuatu yang kasar.

Selaras dengan tipologi yang dirangkai Sal Murgiyanto bahwa Sardono dalam bereksperimen terasa segar, terkadang berkesan kasar dan spontan. Sementara pencarian Maruti bernuansa lirih, lembut, serta tertata rapi. Laksana selarik kain, Sardono lebih senang lurik Desa Pedan berkelir redup dan bersahaja. Maruti memeluk batik tulis perada emas yang diwiru rapi. Sama-sama memadu *nathyadharmi* dan *lokadharmi*, tapi porsinya berbeda. Sardono condong yang kedua, Maruti cenderung yang pertama. Sardono menekan spontanitas dan ketajaman intuisi, Maruti pada ketertiban dan sofistifikasi. Garapan Maruti merupakan kepanjangan dari tradisi, dengan bentuk neo-klasik. Lalu, Sardono memakai elemen tradisi dalam konteks baru yang eksperimental. Dalam karya keduanya, kita meneropong seni tari Jawa kembali ke fungsi utama, yaitu bukan sekadar hiburan, namun ekspresi individu seniman.

Lalu, bagaimana pandangan Sardono terhadap Retno Maruti, sahabatnya yang juga murid tersayang atau *kinasih* Kusuma Kesawa? Kita bisa menyibak kedekatan dua penari asal Solo ini dari proses perjalanan panjang menjadi seniman. Banyak kesempatan yang mereka lalui berdua, bukan saat berguru pada Kusuma Kesawa saja. Laiknya Sardono yang diberi jalan berpentas oleh gurunya di SRP, Maruti tahun 1961 juga tampil apik di situ. Selepas pelataran Candi Prambanan disulap menjadi panggung, maka dambaan seniman untuk *njoged* sudah bukan lagi di lingkungan keraton, melainkan mengincar istana negara maupun luar negeri.

Dalam suasana hangat di markasnya, Sardono seraya bersantap sate ayam Prapatan Nonongan menceritakan pengalaman perdana pergi ke luar negeri. Tahun 1964 Pemerintah RI mempunyai misi kesenian ke *New York's World Fair*. Sardono bersama Maruti dan S. Maridi diminta *budhal* lantaran dianggap jago menari. Yang ditunjuk langsung oleh Presiden Soekarno adalah Rusman sebagai pemeran Gatotkaca wayang orang Sriwedari yang termasyhur itu. Itu berarti ada wakil dari seniman golongan tua maupun muda. Inilah pengalaman pertama tubuh Sardono diangkut oleh pesawat ke mancanegara. Mereka dinaikkan ke pesawat yang kurang “sehat”. Perekonomian Indonesia belum baik, wajar jika mereka diangkut dengan *montor mabur* seadanya. Alih-alih hatinya ditikam rasa takut dan muntah, Sardono malah sangat menikmati perjalanan di angkasa itu, dan senang bukan kepalang dengan pengalaman barunya berada di dalam “burung besi” tersebut.

Hidung mencumbu aroma kota yang asing. Setibanya di New York, para seniman menyiapkan segalanya untuk tampil. Ditonton oleh tamu istimewa, maka harus tampil prima karena mempertaruhkan nama baik Indonesia di mata dunia. Setelah berhasil memamerkan kebolehan di bidang seni Jawa, rombongan berkemas untuk pulang. Namun, Sardono memilih tinggal dulu di Amerika dengan alasan berniat mempelajari kebudayaan Barat sesuai dengan karakter Sardono yang selalu haus mencecap pengetahuan baru. Ia *ngeyel* meski sudah *direh-reh* atau diberi penjelasan oleh rombongan untuk ikut pulang. Dirinya meyakinkan bahwa bisa hidup dengan

honor dari pentas di ajang internasional itu. Maruti pulang bersama Rusman dan S. Maridi. Akhirnya, selama setahun Sardono tinggal di kota metropolitan Amerika itu.

Sardono (1997) menuturkan, Maruti ialah nama lain dari Hanoman, kera putih dalam pewayangan yang menjadi ksatria bersama Rama memperjuangkan kebenaran. Retno Maruti adalah buah hati Susilo Atmojo, ahli pedalangan dan sering bikin eksperimen “aneh-aneh”. Selain itu, ayahanda Maruti sohor sebagai empu ukir sungging. Sardono terpujau dengan karyanya berupa ukiran model *gunungan* yang dijadikan penyekat ruang, hasil interpretasi atas pagar Masjid Al Wustha, Mangkunegaran.



Foto: Dok. Danang Daniel (2018)

Gambar 3.14 Retno Maruti, Teman Sardono Berproses Tari

Mbrojol serta *gedhe* di kawasan Baluwarti berpagar tembok besar keraton, Maruti menyaksikan derasnya darah kesenian itu mengalir. Ruang sosial ini mendukung bakat Maruti merekah. Di usia muda ia belajar pula di luar tembok istana. Belajar *Gambyong* bergaya klasik ala luar tembok istana, gaya tersebut bikin senewen guru di dalam tembok keraton. Beruntung, bapaknya mendukung Maruti menyelami area “asing” itu. Kuatnya fondasi budaya di lingkungan Baluwarti melambari kepercayaan diri mengenai pengembaraan dan

eksperimen yang tak mengikis jati dirinya. Ini yang menyebabkan dia menjadi salah satu pelopor bagi barisan penari Baluwarti untuk tampil di TIM, Jakarta. Hingga usia senja, Maruti dikagumi Sardono karena bertahan di lingkungan keluarga yang darahnya dialiri kreativitas secara turun-temurun.

Sobat Sardono, Sentot Sudiharto yang juga suami Maruti, merupakan penari terbaik di Indonesia terutama periode awal TIM. Berangkat dari tari Jawa klasik, ia mengasah kepekaan hingga berhasil menghayati aneka teknik dalam tari. Sentot *ajeg* menjadi penari utama dari semua koreografer Indonesia yang besar namanya, termasuk Sardono sendiri. Sardono sering mengajak Sentot berpentas sebab melihat ketangguhannya mengembangkan tari Jawa klasik, khususnya tari kasar atau yang disebut *gagahan*. Sardono angkat topi dengan “resep” Maruti menjaga kesinambungan tradisi dan kesenian yang digarap keluarganya, yakni menghidupi sanggar warisan bapaknya. Di sanggar itu, dua sahabat Sardono ini merabuk spirit kekeluargaan dalam ranah kesenian.

Danarto (1997) membasuh ingatan, sewaktu Sardono mementaskan *Wireng Kisruh* tahun 1969, menjadi momentum kepindahan Sentot dan Maruti ke Jakarta. *Wireng Kisruh* merupakan pertunjukan urakan untuk menggapai daerah tari yang belum populer atau telah dikenal tetapi tertutup rimbunan ilalang sehingga perlu disiangi. Maruti tidak ikut pentas, hanya menonton saja. Sardono bersama Tri Sapto dan Danarto tinggal di rumah Jalan Cilosari, Jakarta Pusat. Mereka bercengkrama memperkarakan kesenian. Apalagi TIM yang berdiri tahun 1968 laksana pategalan yang menantang kerja kreatif Sardono, Rendra, Arifin, Maruti, Sentot, Kardjono, Putu Wijaya, Teguh Karya, Slamet Rahardjo, Farida Oetoyo, Tri Suci, Yulianti Parani, Suka Hardjana, dan lainnya. Fase ini dimaknai masa kebangkitan kesenian sejak Demokrasi Terpimpin rontok (1959–1965).

Tahun 1970 Sardono kembali berkesempatan dengan Maruti dan Sentot *nganglang jagad* alias mengitari dunia. Mereka selama satu semester memperkuat tim kesenian Indonesia di arena internasional *Expo 70* di Osaka, Jepang. Di telatah Osaka inilah Maruti dan Sentot melepas masa lajang. Maret 1974 trio itu berangkat lagi dalam

Buku ini tidak diperjualbelikan.

kelompok *Teater Sardono* yang membawa repertoar *Dongeng dari Dirah* untuk memeriahkan *Festival Teater Sedunia* di Paris. Rombongan seniman lainnya yang ikut antara lain adalah Kardjono, Sal Murgiyanto, Tri Sapto, I Wayan Diya, I Made Netra, I Wayan Sadra, Ignatius Suwardi, Hajar Satoto, Rachmat, I Wayan Pugra, Suwito, I Wayan Grindem, I Made Tempo, I Wayan Rina, dan Tapa Sudana.

Teater Sardono melawat juga ke Belanda, Denmark, Italia, Swiss, Iran, dan mampir lagi di Paris. Pujian setinggi bintang direguknya. Di Paris khusus menghibur para bocah. Ada sepotong adegan apik, yaitu Maruti tidur di panggung dan parasnya dirias putih. Lantas, Maruti menari mengelilingi para penari yang duduk bersemedi melingkar, akhirnya Tri Sapto memanggul Maruti yang terus menari, mistis dan menguarkan ketentraman.

Pementasan Sardono, dari hari ke hari, tak jemu menggandeng Maruti selama 1970–1997. Ada *Samgita Pancasona*, *Menak Cina*, *Ngrenaswara*, *Bancak Doyok Barang Jantur*, *Dewi Sri*, *Damarwulan Ngarit*, *Dongeng dari Dirah*, *Abimanyu Gugur*, *Roro Mendut*, *Palgunadi*, *Sekar Pembayun*, dan *Ciptoning*. Belum dihitung aneka pertunjukan tradisional yang taat pakem. Kolaborasi dua murid empu tari istana Kusuma Kesawa itu tak lagi diragukan kecakapannya, *pancen klop*.

Sardono dalam tulisan bertajuk “Arjuna dan Koreografer Wanita” mengomentari lakon *Ciptoning* yang dibabar di TIM oleh Retno Maruti dan Djoko SS. Teater Arena tumpang bleg. Penonton tertarik menikmati pementasan ini. Di mata Sardono, *Ciptoning* merupakan karya yang menunjukkan Maruti bukan lagi putri Solo yang gerakannya *keribetan sinjang* atau langkahnya terhambat kain yang melingkar di sekujur kaki. Lewat tangan dinginnya, *Ciptoning* melompati kisah kesuksesan Arjuna melakoni *tapa brata* sampai dewa tergetar mengabdikan permintaannya. Juga kemampuan Arjuna mengontrol hawa nafsu dan mencapai jiwa *ning*-nya. Di tangan Retno, *Ciptoning* berbicara banyak soal Supraba, yang mestinya hanya salah satu subtema. Ditafsirkan, *Ciptoning* bukan perkara Arjuna yang mengalami pencerahan, tetapi seorang wanita (Supraba) yang sejajar. Supraba bukan lagi objek para dewa dan kepiawaian Arjuna, melainkan menjadi subjek yang aktif.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Sardono menyoroti Maruti bahwa Supraba ialah wanita tangguh dan berani ambil risiko. Cewek yang harus serba berani memilih, bukan berlari dari ancaman para lelaki yang mengincarnya. Sosok Niwata Kencana bermata satu ditampilkan sebagai perayu ulung, bukan lagi pria yang menjijikkan. Sardono menikmati pertunjukan itu. Sikap tegas Arjuna menghunuskan panah, diwakilkan Supraba dengan tangan lurus mengarah ke muka Niwata Kawaca yang terjerembap dan *koit*. Olah tubuh siswa Kusuma Kesawa diuji. Supraba berhadapan dengan Niwata Kawaca yang menjadi sumber keresahan itu. Koreografi yang dibangun oleh Maruti berbeda dengan koreografi sebelumnya. Kali ini ia tampak lebih ekspresif. Pertunjukan tampak galak, dengan pola olah tubuh yang lebih kasar teksturnya.

Dalam pertunjukan tersebut perang Arjuna dan Resi Padya atau Batara Guru diangkat dengan gending *Manggang*, sejenis *pelog* yang biasa diidentikkan dengan *Kodok Ngorek* dalam *slendro*. Dalam interpretasi koreografinya, Maruti mengulas perang agung adalah pertemuan antara Kawula-Gusti, juga lingga-yoni yang mengalami titik balik pencerahan bukan hanya Arjuna, melainkan juga Supraba yang menjadi istri Arjuna. Maruti membiarkan Djoko SS tenggelam dalam gerakan tari putra yang gagah dan kasar, sedang Maruti *ambles* pada tari putri yang halus nan memikat.

Dengan ketajaman analisis seni, Sardono membeberkan karya tari ini memakai dua pola yang dipertemukan dan mampu menjangkakan ruang baru, yaitu antara wayang orang dan bentuk *bedayan-kraton*. Dari perpaduan ini Retno Maruti menghasilkan peningkatan mutu dan pembaruan dalam kesenian yang menyegarkan. Perjalanan kesenian Maruti cukup terjal, perlu mempertahankan keteguhannya belajar di luar tembok kraton. Menjadi pembaharu tampaknya perlu keberanian, kedua orang ini menularkannya melalui karya yang mampu dikenang sepanjang masa.

G. Teges dan Prancis

Mbulane ndadari menghias malam yang belum begitu larut. Bukan alunan tembang *Dhandhanggula* yang terdengar lambat-lambat, atau dekur derkuku yang mendayu, melainkan bunyi yang keluar dari

corong knalpot motor yang sliweran di *bangjo* Nonongan. Obrolan kami masih mengalir pelan laiknya limpahan air di gorong-gorong jalan Slamet Riyadi kala musim kemarau yang bermuara ke Bengawan Solo usai melewati tubuh Kali Pepe yang menyambungkan peradaban Surakarta.

Gambar mural nempel tembok menyedot perhatian publik yang lewat untuk melirikinya sejenak. Dari sepanjang *city walk*, di “markas” Sardono W. Kusuma itu beberapa tokoh ternama dilukis oleh segelintir muridnya. Dulu, bekas Menteri Kelautan dan Perikanan, Susi Pudjiastuti, bersama cucunya mampir berfoto ria di situ. Wajah menteri perempuan ini pernah digambar di tempat itu pula. Jarum jam bergeser ke angka sepuluh, depan seiris jalan terpanjang di Surakarta berukuran 6 kilometer ini masih bising oleh lengkingan suara knalpot, seolah-olah pageblug Covid-19 hanyalah mitos dalam benak mereka. Kota kembali hidup, selepas awal April sempat “ping-san” akibat teror penyakit yang mewabah tersebut. Tercatat dengan tinta merah, Covid-19 rupanya mampu merontokkan julukan Solo sebagai “kota yang tak pernah tidur”.



Foto: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 3.15 Kursi *City Walk*

Sesekali ekor mata mencuri pandang keramaian Prapatan Nonongan lewat kaca bening di ruangan. Di kursi *city walk*, tubuh renta nan letih seorang pengemis tengah nglaras, tampak berdamai dengan keadaan. Di ruangan, saya membongkar ingatan tentang apa yang telah dilakoni maestro tari ini puluhan tahun silam. Ada *lelakon* dan *lelaku* yang dialami pria sepuh dalam meniti kariernya sebagai penari terkemuka ini. Ia melanglang jagad, tidak hanya menyetubuhi tarian klasik Jawa yang menjadi pintu pembuka dirinya berolah seni. Dengan imajinasi liar, cenderung spontanitas, dan doyan bereksperimen, Sardono tertarik betul dengan aneka bentuk kebudayaan. Dan, itu semua coba dilahapnya laksana kroket dan selat legendaris sajian utama restoran milik ibunya yang berdiri sejak 1970.

Di Paris, Teges tepatnya, dikisahkan ia memamah buku karangan Dr. Goris perihal pura di Bali. Diawasi langsung oleh pak Kakul dan rekan-rekannya yang tergabung dalam *study tour* Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta ia belajar tari di halaman rumah Nyoman Kakul di Batuan, Bali. Dari buku Dr. Goris itu, ia mengerti perihal Pura Penataran Sasih di Pejeng. Entah apa yang membuatnya mengambil kesimpulan bahwa malam itu pasti ada upacara *odalan* desa saat bulan purnama sedang cantik-cantiknya. Seubar latihan, Sardono berikut kawannya lekas berangkat ke Pura Penataran Sasih dengan memakan waktu 45 menit apabila menumpang bemo. Ternyata pura itu lengang, malam itu tiada *odalan*. Kekecewaan melumuri perasaan mereka. Terlebih lagi, saat hendak kembali mereka tak kebagian kendaraan umum sebab malam segera turun seperti waktu atau *wayah* biasa kami memulai riungan di bibir jalan Slamet Riyadi.

Sardono beranjak dan membalikkan badan, membuka daun lemari di belakang punggungnya. Diraihnya buku berjudul *Sardono W. Kusumo: Hanuman, Tarzan, Homo Erectus* yang dianggitnya sendiri tahun 2004. Tangannya gesit *ngelungke* atau mengangsurkan buku itu kepada saya. Halaman demi halaman saya bolak-balikkan. Pengalamannya di Teges ikut terpacak dalam pustaka tersebut. Ditulis dua windu lalu, bukan berarti sebangkah kenangan bisa terkumpul utuh. Dalam usia senja, wajar ingatan timbul tenggelam, serta *gempil*. Ada penambahan, juga reduksi. Itu perkara biasa dalam memori manusia.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Dengan jenggot memutih serta merimbun, Sardono kembali melanjutkan ceritanya di Teges. Rombongan berjumlah sepuluh orang berpekar, masing-masing telah memiliki acara sendiri untuk dicicipi. Sardono bersama dua orang temannya melangkah menuju Desa Mas via Goa Gajah. Takjub, di goa itu mereka tergoda dengan gemericik air pancuran, dan mandi *jebyar-jebyur* sepuasnya. Kesegaran direguk selepas tubuh diguyur air, bau wangi tanah mengiring kelanjutan perjalanan mereka. Melintasi jembatan Sungai Petanu, jalanan sedikit mendaki, mereka memandangi sebuah pura kecil di tengah persawahan. Di depan pura itu pepohonan rimbun melingkupi sebuah dataran, seperti mata air di tengah lautan padi yang dijaga Dewi Sri, ibu para petani.

Lembayung senja memancar di langit barat. Sebuah parit membelah dan mengalir persawahan di sekitarnya. Mata mereka menyapu benda aneh yang tergeletak di dinding parit. Agak mendekat, ternyata itu sebuah topeng berukuran kira-kira semeter panjangnya, dengan lebar 45 centimeter. Sayangnya, separuh *Topeng Kala* gosong terbakar. Mereka tertarik pada topeng tersebut, remang cahaya yang tersisa membuat topeng itu mencekam perasaan. Lalu, topeng gegas dipungut dan dibersihkan, kemudian disimpan dengan tikar yang ditemukannya tak jauh dari parit.

Masih bareng sahabatnya, Sardono melanjutkan perjalanan menyusuri sawah menuju pertigaan arah Peliatan. Sesampainya di sana, mereka berbelok menuju Desa Mas. Di samping kiri penglihatan mereka terdapat hamparan sawah dan tampak bayang-bayang hitam sebuah desa. “Cahaya emas yang kian lama makin terang semburat di atas desa itu,” kata Sardono lirih. Hari menggelap, tak lama purnama mengguyur mereka dengan cahayanya, persis di atas desa. Dari desa itu pula lantunan “mantera” berkumandang. Di sini mungkin ingatan Sardono terpelanting pada suasana malam di Baluwarti kala pulang berlatih tari dari rumah Raden Tumenggung Kusuma Kesawa, terdengar orang *glenggeng* menembang cengkok tertentu.

Terkesima, panorama itu tanpa sadar merenggut perhatiannya untuk duduk di pinggir jalan beraspal yang hangat oleh mentari siang tadi. Setibanya di rumah Pak Kakul, mereka terlelap lelah. Tiba-tiba

rasa sakit menyentak dan memilin-milin perut Sardono. Ia *pringisan*, rasa sakit kian menjadi. Dan, perutnya serasa diguncang tsunami, akhirnya muntah. “Seperti dililit rasanya otot perutku,” tukasnya. Semua orang terbangun. “Kulihat Pak Kakul komat-kamit mengucapkan mantra sambil sebentar-bentar mulutnya menyembrotkan ramuan rempah-rempah yang dikunyahnya,” ungkapnya. Sakit yang tak tertahan, seperti ia sedang membanting-banting tubuhnya sendiri di papan tempat tidur. Lantas, dirinya meminta agar segera dibawa ke Denpasar, menjauh dari desa tersebut.

Apa dia dikerjain dedemit setempat? Perkara lelembut, Sardono mengaku kepada saya tidak sepenuhnya percaya. Itu hanyalah sugesti, memengaruhi imajinasi kita. Maka, sebaiknya tidak usah berpikir ke arah situ. Sardono pernah murka gara-gara penjaga bekas *ndalem* Kemlayan menyodorkan sesaji kepada “penunggu” pada hari pasaran tertentu. Sesaji ditendang, ungkap muridnya. Demikian pula tatkala menggelar pertunjukan seni di pabrik gula Colomadu, ada orang bersila menghadap sesaji dan membakar menyan. Niatnya hendak *kulanuwun* kepada “mbaurekso” pabrik warisan Gusti Mangkunegara IV tahun 1861 itu. Dengan halus Sardono meminta orang itu menyingkir dari kerumunan. Boleh melakoni aksi sukar dinalar tersebut, namun jangan sampai dipergoki para pengunjung lainnya sebab tindakan irasional ini bakal memengaruhi persepsi warga bahwa pabrik angker, sukar didekati fisik manusia, serta dirimbuni dedemit.

Seminggu berselang, Sardono berikut temannya dari Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta—sekarang Institut Kesenian Jakarta (IKJ)—itu *merangsek* Desa Teges. Disadarinya bahwa desa inilah yang ia lihat berselimut cahaya ketika purnama naik. Kedatangannya kali ini didorong hasrat untuk kembali mencoba berimprovisasi dengan *kecak*, seperti yang pernah dilakukannya dua minggu berselang bersama rombongan Cak Semara Madya Peliatan. Sardono menetap di Desa Teges selama setahun. Kenapa setahun? Bukan semata karena anggaran dan bisikan nurani, tetapi menurut saya, apa yang ditempuh Sardono seperti antropolog yang mencermati siklus desa selama setahun. Rentang waktu 12 purnama bisa memotret utuh kebiasaan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

warga setempat. Di sini, ia menyusun sebuah karya tari. Sebuah tur keliling Jawa telah diorganisasi dengan rapi. TIM, pusat kesenian di Jakarta, memasukkan tari itu ke acara Festival Desember 1978. Hati para sahabatnya dari Desa Teges didesaki rasa senang mendengar rencana tersebut. Keliling Jawa dan ke Jakarta; bukan main!



Sumber: Dok. Sardono W. Kusuma (2020)

Gambar 3.16 Sardono bermain bersama para bocah di Bali.

Belum satupun anggota Cak Teges menginjakkan kaki ke Jakarta. Bahkan, rata-rata mereka belum pernah menyambangi Jawa Timur, daerah terdekat dari mereka berdiri. Menyeberangi selat, menumpang kereta api, naik becak. Sederhana, tapi hal-hal itulah yang menjadi pembicaraan sehari-hari sejak rencana tur diwartakan. Yang paling menarik dari semua rencana tur itu ialah berkunjung ke kebun binatang. Sebagian besar orang-orang Teges adalah pemahat khusus bentuk binatang. Patung kuda, sapi, kijang, dan gajah dari Teges terkenal di seluruh Bali. Meskipun, pemahat itu belum pernah melihat kebun binatang. Di Bali memang tiada kebun binatang. Beda dengan kehidupan Sardono di Solo. Sedari kecil ia sudah disuguhi hiburan kebun binatang di Kebon Rojo atau Taman Sriwedari. Sardono tentu ingat dengan kisah gajah Kyai Anggoro yang melekat

Buku ini tidak diperjualbelikan.

mitos kotorannya mampu menyembuhkan anak yang sedang sakit panas.

Suasana gembira menguntit proses latihan, bahkan tak terlewat juga kegembiraan merangkul pemilik warung-warung di Desa Teges. Sementara itu, Sardono sendiri kian khawatir. Pembicaraan perihal karya mereka mulai terdengar di kuping para seniman, pejabat, serta kaum cerdik pandai di Bali. Tampaknya menyeruak persoalan serius berbarengan dengan adanya rencana tur ke luar Bali. Kasusnya serupa tatkala mementaskan *Samgita* di kampung halamannya, Solo. Lambat tapi pasti mulai tampak sikap negatif menyudutkan posisi Sardono sebagai seniman. “Eksperimen Kecak Telanjang” terpacak di *Bali Post*, dan merupakan kabar buruk buat Sardono. Artikel itu menguarkan kesan bahwa puluhan orang dengan telanjang menari kecak. Celaknya, Sardono memerintahkan seorang pemangku untuk menari. Dua perkara itu tentu saja memancing kegeraman penduduk Bali.

Duduk perkaranya tak sepenuhnya perihal itu. Soal telanjang misalnya, tentulah karena Badung dan Rina, dua anak yang menjadi penari muda, bahkan memasuki usia sekolah saja belum. Seperti bocah umumnya di Bali, mereka ikut latihan menari bareng anak lainnya. Pemangku sendiri sering berada di sana, bahkan memimpin kelompok tari untuk memulai latihan.

Kelompok tari ini akan ke Jakarta. Tapi apa yang terjadi? Rencananya mereka berangkat pukul duabelas. Dua bus *Mercedes Benz* besar sudah parkir di Balai Banjar untuk mengangkut 80 anggota rombongan. Semalam, Desa Teges tidak tidur, seperti Solo sebelum “*dicokot*” corona, 24 jam kota memanjakan penghuninya. Namun, asap mengepul dari dapur, mereka menyiapkan ketupat. Lewat tengah malam masih mendengar cakap orang hampir dari setiap rumah.

Pertunjukan melibatkan para bocah, tentu pihak keluarga turut sibuk. Meski tak seluruhnya, ada beberapa orang tua yang ikut serta menyokong buah hatinya. Tentunya ada rasa khawatir menyelip hati sebab kebanyakan baru pertama angkat kaki dari Bali menuju pulau lain, Jawa. Dalam benaknya, pengembaraan ke Jawa serasa

menyeramkan karena dalam ingatan mereka hanya Jayaprana yang sanggup menyeberang hingga ke Jawa dengan kapal.

Motor masih terbilang benda langka di Desa Teges detik itu. Walau begitu, motor yang lewat *dicuekin*, mereka memilih sibuk dengan persiapan pertunjukannya. Usut punya usut, pemilik motor itu adalah pria yang akan menyodorkan surat kepada Pak Sudra, Kepala Desa Teges. Surat ini ialah undangan untuk mengikuti sidang Listibya. Sekadar tahu, Listibya ialah lembaga yang memikul tugas memberi pertimbangan dan pembinaan terhadap pengembangan kebudayaan Bali. Sardono hadir dalam sidang bersama Kepala Desa Teges. Disetujui atau tidak pertunjukan ini nantinya akan diputuskan dalam sidang. Bergegaslah mereka menuju tempat sidang. Malang, surat keputusan itu tak sesuai asa. Mereka dilarang menggelar pertunjukan.

Iniilah *lelakon* pilu yang dialami Sardono. Kesedihan tak hanya menyambangi Sardono seorang, tetapi juga dirasakan para bocah dan orang tua yang mendukung rencana pentas. Segalanya yang telah disiapkan *muspra*, jadi berantakan. Mereka terdiam dilumat kepedihan. Pak Sudra dan Sardono memutuskan bersitapat dengan tetua desa, mohon kemurahan hati sekaligus menjelaskan mengenai apa yang hendak mereka pertunjukan. Soalnya, pertunjukan tari ini bukan sebatas olah tubuh, melainkan “gerak alam”. Sebab itu, di malam hari mereka menggelar upacara Guru Piduka, menyembah dan meminta supaya memperoleh jawaban terbaik. Ketenangan menyelimuti perasaan mereka, upacara begitu hikmat dan penuh pengharapan.

Kendati begitu, Sardono tetap gusar. Ia menduga ada permainan birokrasi di antara pemerintah dan pemangku kebijakan setempat. Sardono bertandang ke Lembaga Bantuan Hukum, meminta agar ia dapat menjalankan konferensi pers di Jakarta nanti, sekaligus dukungan legal menangani perkara ini. Namun selepas dipikirkannya, tetapi bisa malah menjerat warga desa seterusnya.

Di mulut gerbang TIM poster masih terpampang. Teater Arena yang mestinya digunakan untuk pertunjukan kesenian Teges

melompong. Di sana, Sardono menari sendirian, seakan sedang ditonton banyak orang, ia melupakan kegundahan. Tapi di sana hanya kursi kosong yang menatapnya diam. Orang yang melihatnya boleh menilai dia gila. Dirinya juga tidak tengah ditonton gurunya, Kusuma Kesawa seperti waktu latihan di Baluwarti puluhan tahun silam. Kesedihan melebat di hati Sardono. Ia teringat tangisan bocah Desa Teges. TIM yang kerap menyuntik spirit berkarya, kini membuatnya lesu. Sambil merenda ingatan segala proses latihan bareng masyarakat Teges.

Tiga komponis beken mampir di Jakarta selepas mengunjungi Bali tahun 1970. Mereka adalah Ian Xenaxis, Take Mitsu, Besty Jolas bersama La Grange, yang juga penulis biografi dari Gustav Mahler dan Maurice Fleuret, kritikus musik dan kebudayaan pada *Novel Observatur*. Sardono pameran karya *Arus* dan *Samgita* pada mereka. Sekembalinya ke Prancis, mereka meminta panitia *Festival de Nancy* untuk *ngulemi* atau mengundang Sardono.

Emosi masih terpendam. Memutuskan berangkat, sekaligus berjarak dengan Indonesia supaya batin Sardono tak bergejolak. Memang, gagalnya pertunjukan bocah-bocah Desa Teges sukar disingkirkan dari ingatan. Bermodal uang tabungan juga dana dari Dewan Kesenian Jakarta, ia *mabur* ke Paris. Bersama Sentot, raganya diusung pesawat Sabena.

Kain hitam berukuran 6 x 8 meter, *kemanak*, dan gong hasil pinjaman dari Kedutaan Besar Indonesia di Paris, Sardono mengikuti nomor-nomor pendek bukan *foil length play*. Tempat latihan berpindah-pindah, tidak memungkinkan menyuguhkan pertunjukan yang utuh. Kenyataan ini menyadarkannya bahwa dalam kondisi terdesak, ia harus lekas tanggap.

Perjalanan selama 18 jam, kembali mengundang kekecewaan. Persiapan tak matang menyebabkan mereka tak mendapatkan ruang teater dan waktu pentas. Namun kabar baik menyeruak dari bibir panitia, Sardono dan Sentot ditawarkan hasil kreasi-nya di teater tenda pukul 23.00 waktu setempat. Tawaran direspons penuh senyum.

Festival de Nancy ialah festival non-komersial dan lebih mengutamakan pertunjukan para artis dan seniman. Di sini, tersemaikan benih bagi seniman baru untuk mendunia. Sardono terpukau dengan kayanya ide eksperimental para seniman meski melarat dalam hal ragat. Ia menyadari banyak hal yang ditempuh oleh seniman Barat dan pekerja seni di Timur, di mana konsep “kesucian tubuh” dapat ia pakai dalam keseniannya nanti.

Sardono merupakan pribadi yang ramah dan ajeg menangani hal detail perkara pertunjukannya. Hal ini terbawa hingga ke Prancis. Ia dibantu oleh orang-orang yang sama sekali tak dikenalnya. Sikap gotong-royong didekap ke perantauan, dan kini memetik buahnya. Saat dia berlatih, seorang penata lampu—Jean—kaget sebab orang yang membantu memindahkan barang ke teater ialah artis yang bakalan tampil.

Theatre Chapitou menjadi saksi pertunjukan Sardono. Teater tenda sirkus berbentuk seperti tapal kuda memuat sekitar seribu orang. Tempat pertunjukan ini sempurna untuk membangun interaksi antara penampil dan pemirsa. Teater Italia rampung, panitiaewartakan ada penampilan susulan. Sebagian penonton *mreteli*, keluar berhamburan dari teater. Pertunjukan dimulai, penonton yang tersisa mendiskusikan apa yang dilihatnya. Sardono bertelanjang dada, duduk bersila sambil merasakan keadaan sekitarnya yang perlahan makin sunyi dan hening. Baginya, sepi ialah waktu yang tepat untuk memulai pertunjukan, dan Sentot menyusul dengan tarian yang telah disiapkan.

Penonton kegirangan memergoki olah tubuh Sardono bersama Sentot yang membawakan gerak menggambarkan kehidupan dan kelahiran. Berbagai adegan yang diciptakan menyedot perhatian mereka yang pantatnya bertahan di teater. Para pembantu terciptanya pentas turut didera *bungah* serta puas atas suguhan seniman Indonesia itu. Tepuk tangan membahana. Pujian mengalir, kabar sanjungan tersebar *getok tular* alias dari mulut ke mulut. Di pertunjukan hari berikutnya, penonton *jejel riyel* menyuntuki apa yang dihidangkan dua orang Indonesia itu.

Saat harus kembali ke pangkuan Bumi Pertiwi, Sardono bingung harus ke mana setelah ini. Kabar tentang aksi seninya di Prancis meledak di mana-mana. Tanpa juma ia membawa sekoper kebanggaan, sekaligus menepis berita burung yang menggagalkan pertunjukan sebelumnya. Dia tak sedang menghina agama atau mencabik-cabik seni. Setibanya di Jakarta, kakinya langsung menginjakkan Pulau Dewata.



Sumber: Dok. Sardono W. Kusuma (2020)

Gambar 3.17 Flyer Sardono Pentas di Prancis Tahun 1974

Barangkali jeritan hatinya dulu didengar dewa di kayangan. Leleran keringat Sardono terbayar. Selepas *event* di Paris, kedutaan besar Indonesia di Prancis menyurati kemungkinan masyarakat Desa Teges berpentas di forum internasional. Bukan mengobati hati yang tersayat saja, hal ini juga membantu melepaskan beban masyarakat Desa Teges saat gagal tampil di TIM dengan menggarap budayanya sendiri. Kerja keras yang hampir mengubur semangat Sardono berbuah manis dan apik seperti tarian yang dibawakan dalam rupa *Arus*.

Sardono berkesempatan tampil di *Festival Theater Mithology*. Di situ, lelaki ini berniat mengusung lakon *Calon Arang* sesuai napas

Buku ini tidak diperjualbelikan.

festival. Lagi-lagi memilih Desa Teges untuk ajang latihan. Lakon *Calon Arang* melukiskan soal penyucian diri dan menangkal kuasa gelap. Transparansi antara kehidupan nyata dan teater merupakan hal penting yang mendasari terciptanya konsep atas tontonan ini nantinya. Teater yang dibangun atas pemeran dan penari membuat suasana dalam teater kian terbangun. Pasalnya, ia lahir dari kehidupan sehari-hari. Lakon ini nantinya akan menghanyutkan penonton dalam cerita dan kompleksitas yang disuguhkan, termasuk sampai kehidupan profan. Dengan teater dan tarian yang digarap, Sardono menggugat batas-batas yang sering sukar dan acap dianggap keluar pagar.

H. Terciptanya Cak Teges

Dalam menelurkan karya, *lelaku* Sardono bak etnolog. Pendekatan antropologi dikalungkan dalam dirinya. Dia *nyemplung* ke tempat yang disasar, lantas *ajur ajer* (melebur) bersama lingkungan anyarnya itu. Alih-alih macak turis, Sardono meluruh menjadi bagian dari masyarakat setempat. Sederet nama orang lokal diingatnya, termasuk bakul dan nama warung. Sardono “hinggap” ke Teges bukan sebagai maestro gerak tubuh, melainkan *kawula alit* yang *ngangsu kawruh* dan mengamati. Dari serentetan hal yang dijumpai, hatinya *kesengsem* pada barisan bocah. Ia melihat anak-anak di Teges berlatih tari kecak. Tersembul persepsi bahwa segenap ornamen yang tertempel pada tubuh penari justru melemahkan ekspresi yang menjadi unsur magis dalam tari *kecak*. Instrumen suara yang mestinya ekspresif malah bergeser ke arah yang ilustratif akibat penggunaan gamelan sebagai musik pengiring, ungkapinya kepada saya di pojok resto Kusuma Sari pada malam yang menua.

Tak melulu latihan dan menekuri gerak manusia Bali, bersama Netra, Murgiyanto, dan Trisapto, Sardono berbagi tugas. Sewaktu Trisapto menembang kakawin dalam bahasa Jawa, Sardono dan Netra menggebuk ansambel. Sardono dengan irama kecak, sedangkan Netra memimpin lainnya. Murgiyanto *polah* membuat gerakan yang saling terpadu dalam satu kesatuan cerita, irama serta olah tubuh melukiskan emosi dalam setiap untaian gerakan penari. Bersemuka

dengan banyak orang di Teges, tak sedikit yang turut berkontribusi dalam *lelaku* Sardono. Selain keriang, di Teges ia dihadapkan juga pada persoalan yang lumayan merontokkan semangat. Apa yang ditelurkannya itu dituding keluar dari pagar. Tapi semuanya terjawab tatkala dia *manggung* di Prancis, sampai dijawab kembali mewakili Indonesia pada sebuah acara.

Dirinya selama triwulan membentuk irama dan berlatih sepanjang hari, serta tatapan mata elangnya tetap mengamati masyarakat. Sampailah pada pemahaman bahwa ritus-ritus yang acap dilihatnya merupakan sumber inspirasi baginya, kesatuan antara alam dan manusia dalam sebuah ritus yang dilakukan orang Bali. Mata Sardono berbinar melihat anak-anak berlatih menari bersamanya. Ia tak menuntut, hanya menuntun para bocah mengikuti gerakannya. Sardono hanya ingin membuat anak-anak gembira meluapkan gairah lewat gerak tubuh. Dalam benaknya, Sardono meyakini bahwa *polah* yang dihasilkan anak-anak adalah gerakan yang mereka serap dari kehidupan sehari-hari. Ditambah suara gamelan, mereka *njoged* dengan sendirinya mengikuti dendangan irama. Apalagi, Bali identik dengan kesenian tari sehingga anak-anak gampang mengerti. Di Teges anak-anak kerap membuat patung, maka mereka peka terhadap struktur tubuh, lekuk badan dalam bentuk garis.

Pengamatan Sardono mengenai keutuhan diri terbentuk saat melihat masyarakat Bali memulai hari dengan semadi. Dalam semadi, fokus pikiran terpusat sehingga manusia menyerap apa saja yang terjadi di sekitarnya. Dari hal itulah, proses penciptaan dimulai. Saat semadi, manusia menanggalkan segenap keinginan duniawinya, bahkan antara satu dan yang lain saling terpaut dalam hubungan yang tak kasat mata. Kenyataan ini barangkali mengetuk ingatan Sardono puluhan tahun silam di Baluwarti. Pada suatu waktu Sardono diajak guru menarinya, Kusuma Kesawa, memasuki kamarnya. Dalam keheningan mereka bermeditasi bersama. Guru duduk bersila di atas *dipan*, sementara muridnya di bawah beralas tikar pandan. Nantinya hasil obrolan itu membuat pipi gurunya hangat oleh air mata terkait peran yang dimainkan Sardono di atas panggung.

Akhir kata, Teges ialah sekotak desa kecil di Bali yang menjadi sumur inspirasi bagi Sardono dalam membangun pengetahuan tari

lewat peleburan diri dalam kehidupan sehari-hari warganya. Teges bukan sebatas ruang sosial, namun telah menyatu atau *manjing* dalam dirinya, menjadi rupa atas Sardono sendiri. Dan, Cak Teges merupakan perlambang kesatuan antara alam, manusia, dan kesenian.

I. Manusia-Manusia Pohon

Kepulangannya dari Paris tak hanya membuat hatinya dilumuri kebahagiaan sebab tersedia kesempatan baginya untuk menjelaskan tanpa banyak kata tentang apa yang dilakoninya. Sepulang dari Paris, ia memiliki kesadaran anyar perihal jalinan karyanya dan relasi manusia dengan alam yang ditinggalinya. Saat berkunjung ke Asmat, Sardono bersitatap dengan manusia-manusia pohon. Semula kehadiran tubuh Sardono di Asmat memancing prasangka warga setempat. Di mata mereka, Sardono adalah bagian dari orang modern yang dipandang aneh. Tapi, selepas kekikukan dirasakan, Sardono mengunduh inspirasi yang lahir dari masyarakat Asmat.

Gaya hidup suku Asmat punya warna berbeda dengan kehidupan masyarakat modern. Dalam temuannya, Sardono menilai gerakan tari dari tubuh masyarakat Asmat selayak bom energi yang energik dan meledak-ledak. Bukan cuma itu, olah tubuh mereka seakan juga memproduksi suara yang lekat dengan kehidupannya. Bergerak seperti burung kasuari, berteriak seperti kakatua dan burung hantu, dan melompat lincah laiknya cendrawasih. Dalam tarian mereka, segunung kemerdekaan dirayakan.

Alih-alih mengusung seperangkat alat musik agar gayeng, orang-orang Asmat tak butuh banyak suara pengiring tari. Hampir secara keseluruhan tarian mereka berasal dari dirinya sendiri. Irama yang dipakai mengiringi tarian sedikit, digunakan ritme kinestesis (impuls gerak). Melodi yang dibuahkan dari suara mereka adalah hasil dari latihan otot perut yang kuat dan memantul dari dalam hutan yang bersahut-sahutan dengan suara yang lebih tinggi. Tak hanya tarian, orang Asmat membikin pula patung berbahan kayu. Sardono mendapuk orang-orang Asmat sebagai seniman sebab apa yang dihasilkan itu ialah upaya menangkap sesuatu di sekitarnya. Ekspresi maupun bentuk mereka aplikasikan pada kayu sebagai

medianya. Cara khusus memilih kayu pun cukup unik, yaitu dengan menggunakan kayu berjenis betina. Tanpa itu, pemahat menolak membuat patung. Sebelum mengenal pisau dan alat pahat, warga lokal memahat memakai kapak batu untuk mengukir pola dasar patung. Warna dasar yang sering digunakan ialah hitam dari arang, merah dari tanah, dan putih dari kerang yang dibakar kemudian ditumbuk. Warga Asmat bukanlah masyarakat tanpa karya seni yang bernilai ekonomi. Selepas mengendus sesuatu yang dihasilkannya memiliki nilai ekonomi, mereka memisahkan antara yang adat dan yang bukan. Pemisahan kerja untuk upacara dan karya seni yang dijual dimulai dari membedakan bahan yang dipakai.

Sardono menyebut orang Asmat sebagai manusia pohon. Alasannya, kehidupan mereka sangat dekat dengan pohon. Hidup dari dan tinggal di pohon ialah kebiasaan khas mereka. Bahkan dalam urusan nyawa, mereka percaya tatkala berada di dekat pohon, bakal selamat dan mampu bertahan hidup. Di Asmat, Sardono disambut dengan upacara adat. Peristiwa ini menjadi pengalaman menyenangkan baginya. Di upacara itu, lidah Sardono dimanjakan dengan ikan arwana sebagai kudapan. Upacara ini dilakukan untuk mengingat arwah orang meninggal. Sambil menggotong kayu melewati sungai, para lelaki Asmat menyanyi dan memasuki desa. Upacara ini tak mudah karena perempuan ditugasi memukuli rombongan pria untuk menghambat memasuki desa. Misinya, memperlihatkan kejantanan para pria sebagai bentuk ekskalasi seksualitas mereka.

Pematung mengemban tugas memahat kayu berdasarkan ketentuan yang diminta para tetua. Selama proses berlangsung, gendang terus bertalu, sugu dan ulat disiapkan untuk pesta. Perayaan yang dihelat di malam hari ini dapat berjalan selama sehari-hari. Kekhasan patung dari pemahat ialah tentang adanya vagina dan mata.

Sardono dikenalkan fenomena Rumah Bujang, tempat khusus lelaki menjelang akil baligh hidup sehari-hari. Di ruang itu, mereka mengobrol hidup berbarengan, merencanakan upacara, sekaligus tempat menyelenggarakan pendidikan bagi generasi baru yang akan melanjutkan tongkat estafet kebudayaan masyarakat Asmat. Rumah Bujang merupakan perumpamaan dari kesatuan antara alam, ma-

nusia, serta roh. Kehidupan bersanding antara yang tampak dan tak kasat mata, inilah kesatuan kosmos. Menjadi pematung, di benak pemuda, merupakan jalan memasuki dunia baru dan fase menaikkan harga diri.

Kemampuan berkreasi seni ialah buah mereka menyatu dengan alam. Selanjutnya hal itu memicu keresahan Sardono, yakni tatkala memergoki kerusakan hutan dan modernitas sehingga timbul jarak menganga antara orang Asmat dengan kehidupannya sendiri. Lambat laun mereka kehilangan jati diri mereka sebagai manusia pohon sebab pohon kian melenyap. Modernitas tentu dibutuhkan, tetapi mengubah gaya dan tradisi menjadi pertanda buruk bagi sebuah kebudayaan. Keunikan dan ciri khas yang telah lama dibangun akan ludes dan berganti. Kepintaran pemahat akan sirna berbarengan dengan hilangnya pohon-pohon di hutan. Asmat dengan tradisionalismenya adalah identitas yang tak terceraiakan, mereka terpisah sebab hilangnya pohon dan hutan yang saling menaungi antara manusia dan lingkungannya.

Menyoal pepohonan, Sardono semasa kecil tentu akrab dengan ciptaan Tuhan itu. Letak rumahnya yang berada di bibir Jalan Slamet Riyadi dirindangi pohon asem. Sewaktu berjalan berangkat dan pulang belajar di sekolah rakyat Taman Siswa kepalanya dilindungi pepohonan dari sengatan mentari. Demikian pula mereka yang menyusup kota dari sebelah barat disuguhi pepohonan dari Kleco hingga Gladag. Solo yang digelar sebutan "surga Hindia Belanda" punya banyak jalan yang bagus. Terlebih lagi di seputar kawasan Benteng Vastenburg, terdapat belasan irisan jalan kecil dengan nama Eropa. Rumah *galgendu* yang indah dibangun di bagian selatan sepanjang jalan utama, di Kampung Purwosari. Siapa pula yang tidak menikmati *Poerwosari Weg* (sekarang Jalan Slamet Riyadi) dengan mengayunkan kaki lantaran *eyup*. Kerindangan pohon di sepanjang jalan membuahakan rasa *idum*. Padahal, detik itu telah tersedia dokar, trem kota, serta kereta kuda yang disewakan oleh kakek Sardono, Mas Ngabehi Mangun Cermo, di pojok kanan perempatan Nonongan. Pejalan kaki tidak didesaki kerisauan di tengah jalan gara-gara dahaga sebab setiap rumah di pinggir jalan telah disediakan kendi berisi air yang ditaruh di *plengkung* (gapura depan rumah).

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Dok. Solo Societeit (2019)

Gambar 3.18 Kendi *Tamba Ngelak* di Pinggir Jalan Purwosari Tahun 1970

Sekeping fakta menarik perlu dibebaskan ke sidang pembaca, yaitu pohon juga digandrungi Bung Hatta. Bapak bangsa tersebut meninggalkan petuah yang terekam dalam ingatan kolektif: “Tanamlah sedikitnya lima pohon untuk setiap pohon yang ditebang”. Saat pesan itu diucapkan, belum berserakan kasus pelik pencemaran lingkungan atau manusia Indonesia yang kalap diri menebangi pohon di area perkotaan. Kala itu, industri kayu lapis juga belum ramai serta bencana banjir tak sekerap sekarang. Memang, Hatta tak langsung bersabda perihal konservasi lingkungan hijau. Penulis buku *Alam Pemikiran Yunani* ini mendiskusikan kearifan dan pembangunan yang berkesinambungan dengan alasan: peduli terhadap pohon berarti kita mencintai alam.

Merujuk pandangan filsafat kuno, pohon tak sekadar perindang dan penghias kawasan, tetapi bermakna bagi kehidupan umat. Arsitek plus pengamat lingkungan, Nirwono Joga dan Yori Antar, lewat karyanya *Bahasa Pohon Selamatkan Bumi* (2009) menyeru-nyeru, pohon ialah pembentuk ruang paling dasar (akar dan tanah = lantai, batang = tiang, ranting dan daun = atap) yang melahirkan keteduhan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

supaya manusia bisa berkegiatan di bawahnya. Di bawah pohon bodhi (*Ficus religiosa*), Buddha Gautama dalam keheningan melakukan refleksi. Para siswa yang gedungnya roboh tetap bisa *sinau* di bawah kerindangan pohon. Di daratan China ditemukan pepatah kuno yang wajib diketahui publik: “jika engkau berpikir untuk satu tahun ke depan, semailah sebiji benih, jika engkau berpikir untuk sepuluh tahun ke depan, tanamlah sebatang pohon.”



Sumber: Buku Djokja en Solo: beeld van de vorstengeden (2020)

Gambar 3.19 Jalan Slamet Riyadi yang Dulu Bernama Poerwasariweg Tahun 1951

Masih ada lagi, pengetahuan India klasik yang menjadi sumber inspirasi kesenian wayang Jawa juga turut mendudukan pohon sebagai elemen penting di jagad raya. Bukti konkretnya ialah *gunungan* yang dipakai dalam untuk tanda mulai dan berakhirnya suatu pertunjukan. *Gunungan* melambangkan alam semesta dan suatu ekosistem, tergambar pohon berdaun lebat yang digunakan untuk bergelantungan aneka jenis binatang, mulai dari kera sampai burung. Di sini, menyimbol keharmonisan makhluk ciptaan Gusti Allah. Jenis pohon tertentu dipakai pula untuk melambangkan suatu realitas. Pohon beringin misalnya, digambarkan sebagai kalpataru. Ada yang menyebutnya pohon harapan (*wishing tree*), pohon kehidupan atau pohon hayat (*tree of life*). Tanpa ragu nenek moyang mengabadikan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

riwayat pohon ini untuk kearifan lokal dan kepentingan pengetahuan anak-cucu di kemudian hari. Teladannya, di Candi Borobudur terdapat tidak kurang sembilan contoh relief kalpataru nan indah. Maklum kalau kini kalpataru dicomot untuk simbol lingkungan hidup. Dan, orang atau kelompok yang sukses memperbaiki lingkungannya diganjar hadiah kalpataru.



Sumber: Website Balai Konservasi Borobudur Kemdikbud (2020)

Gambar 3.20 Relief Pohon Bodhi pada Candi Borobudur

J. Opera Diponegoro

Sardono acap menyelami kehidupan masyarakat dan menceburkan dirinya dalam lingkungan tersebut tatkala berproses mencipta. Ringkasnya, ia seperti antropolog. Ia juga tak melepaskan anasir tradisi yang berpangkal pada budaya lokal Jawa. Di sini, Sardono sejatinya tidak melupakan kesadaran historis dalam tema tertentu. *Opera Diponegoro*, misalnya, yang dipentaskan tahun 1995 di TIM dalam acara Arts Summit Indonesia menyimbolkan kepekaan sehingga sensibilitasnya terasah dalam pengembangan isi yang kontekstual dan aktual, bukan sebatas persoalan bentuk. Sardono hampir selama dua dekade mengembangkan riset Pangeran Diponegoro. Risikonya, lakon yang hendak dipentaskan terus berubah. Asumsi Sardono adalah bahwa pemberontakan Pangeran Diponegoro melukiskan slogan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Occupied Wall Street yang dalam waktu singkat meledak ke seluruh kota dan melahirkan gerakan massa.

Imajinasi historisnya kuat (untuk tidak mengatakan liar). Tubuh Sardono tidak cukup dipatok sebagai penari saja. Lebih dari itu, ia juga “mendongeng” dengan olah tubuh di atas panggung, sensibilitas terhadap fenomena aktual dengan apa yang ia teliti dan kembangkan. Apa yang terjadi dalam realitas kehidupan sering ditautkannya dengan pertunjukan yang sedang digarap. Ia tenggelam menyuntuki buah karya Peter Carey tentang sejarah Pangeran Diponegoro yang risetnya memakan waktu selama beberapa dekade. Dalam pentas, perwajahan panggung diperkuat dengan lukisan Raden Saleh yang terkenal, teater wayang beber dinarasikan oleh Iwan Fals yang kepekaan intuitifnya menyodorkan kekuatan teater timur dengan baladanya yang spontan dan kaya akan improvisasi. Namun, di sisi lain hal ini menjadi peran sentral yang menghidupkan aneka tokoh dalam pertunjukan.



Sumber: dok. Blog Penantra News (2020)

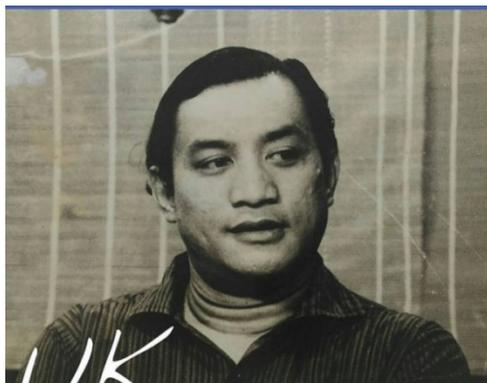
Gambar 3.21 Sardono kembali pentaskan Opera Diponegoro tahun 2011.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Imajinasi liarnya terbukti dengan kemunculan tokoh lain berkostum koteka. Maksud hati, menampilkan komunitas yang sadar terhadap kelestarian lingkungan di tengah tekanan ekonomi yang mengeksploitasi sumber daya alam di dunia. Pasar tradisional dibedol dari Pacitan dan membangkitkan sosok Pangeran Diponegoro yang muncul dalam pengejawantahan dirinya sebagai petani dan senantiasa merawat alamnya. Resistensi muncul bukan hanya pada kekuasaan, tetapi juga membasuh kesadaran manusia untuk merawat alamnya ketimbang dilumat bencana alam.

K. Ya Sumantri Ya Sasrabahu

Sebagai orang yang sama-sama dibesarkan oleh Kota Solo dan berasal dari keluarga priyayi, Sardono bersama Umar Kayam punya kenangan tersendiri. Ikatan batin dua tokoh ternama ini begitu kuat. Solo dan kebudayaan ialah dua unsur pokok yang menjadi modal sehingga mereka tak kehabisan bahan obrolan. Maka, pengarang novel *Sri Sumarah dan Bawuk* itu tetaplah sosok terhormat di mata Sardono, baik sebagai senior, “bocah Sala”, dan penekun bidang kebudayaan. Demikian pula Kayam kala menilai Sardono sebagai seniman yang istimewa.



Sumber: Instagram Umar Kayam Foundation

Gambar 3.22 Umar Kayam

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Saya teringat dengan esai khusus yang dironce Kayam dan dialamatkan pada Sardono berjudul “Ketemu Sardono” yang dimuat di *Kompas* 18 Juni 1974. Di warung soto Pak Ma’ruf pagi itu Sardono nampak seperti dulu-dulu juga. Sukses yang mengelu-elukannya di Prancis, Belanda, Swiss, Itali, dan Iran selama tiga bulan tampaknya tak kuasa menyapu tampang penari itu. Badannya masih panjang mengurus. Keju Prancis tidak mampu menambah tempelan lemak pada tulang-belulanginya. Rambutnya masih mengurai hitam, lurus ke bawah, sedikit bertambah panjang, juga di mukanya janggut dan kumis yang sangat diragukan kontinuitas kelebataannya.

Sardono terus terang kepada Kayam bahwa Sardono di Eropa banyak berjalan bila tidak ada pementasan. Hampir semua pementasan dilihatnya. Ia jemu dan jenuh mengungkapkan di Eropa. Bukan bermaksud sombong, Sardono menilai pementasan mereka rata-rata terlalu serebral, diulang-ulang, serentetan teknik, berputar-putar pada perfeksi unsur-unsur, tetapi terus lupa akan estetika totalitas.

Selama triwulan, Sardono tidak ikut *mbeksa*, melainkan mencurahkan perhatiannya terhadap pedalangan dan penataan *Dongeng Dari Dirah*. Ia berharap bahwa masyarakat Eropa saatnya berkomunikasi atau membicarakan teater seperti yang disuguhkannya. Selepas sekian lama Eropa dicekoki oleh hal-hal yang serba analitis, rapi, teknis, dan intelektual, kini mereka siap dikonfrontir oleh teater yang total dan telanjang. Teater yang tidak ambil pusing untuk menggetrapkan aneka macam *gimmick*, akal-akalan yang rapi dan menarik, atau berusaha keras untuk bisa artikulasi, *micara*, merenung. Namun, teater yang polos langsung datang dari kehidupan.

Sardono memandangi soto Pak Ma’ruf dengan intens. Menyeruputnya dengan beberapa sorsan sendok. Lalu, melanjutkan cerita kembali di hadapan guru besar Fakultas Sastra UGM itu. Ia ke Prancis berpentas *Dongeng dari Dirah* dengan melibatkan banyak penari alam di Bali, ditambah penari dari Jakarta, seperti Sukmawati Sukarno Putri, Retno Maruti, Sentot, Trisapto, dan lainnya. Di samping mencuatkan kisah pembangkitan mayat, terdapat adegan leak yang melukiskan perihal kejahatan yang membuat *chaos* masyarakat Bali. Ia tidak berbicara dalam satu kotak tentang janda jahat

Buku ini tidak diperjualbelikan.

yang menelusur seluruh desa, namun tentang kejadian biasa di desa tersebut. Itulah mengapa di tengah-tengah menyeramkan itu, yang ditarikan dengan penuh intensitas oleh para penari Sardono yang jempolan, muncul anak-anak yang seolah-olah terbersit begitu saja dari konteks seluruh cerita.

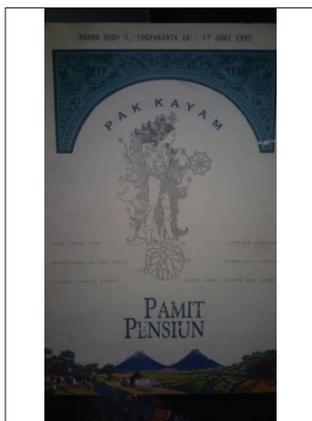
Kelak, Sardono punya banyak kesempatan juga kemungkinan untuk mengungkapkan bahasa tubuh melalui bahasa filmis yang spesifik. Hal ini tertuang dalam alih wahana menjadi versi filmnya yang diproduksi *Katena Granview Productions* bertajuk *The Sorceress of Dirah* (1992). Kenyataan awal kegiatan kerja petani yang ditimpa sinar cahaya matahari terbit memberikan kekuatan dari para pelaku yang ada di tengah sawah. Para petani emoh berhenti bekerja dan tampak menenggelamkan diri dalam lumpur yang memberi gambaran kepedulian atas alam dan kehidupan abadi bagi alam. Mitologi *Calon Arang* digubah menjadi sebuah mimpi dengan sihir yang lahir dari seorang janda bernama Dirah, juga merupakan mimpi anak Bali masa kini yang bukan hanya memahami mitos sebagai sebuah permainan semata.

Mangkuk soto Pak Ma'ruf sudah melompong. Dia menolak tawaran porsi berikutnya. Waktu mengorek celah-celah gigi dengan tusuk gigi, Kayam melihat wajah Sardono yang merenung. Dua-belas-tigabelas tahun silam (1962) pertama kali Kayam bersitap dengan orang ini di kamar W.S. Rendra di New York. Masih sangat muda, matanya berkilat, tangannya menggapai-gapai ingin meraih Martha Graham.

Dari pengisahan tersebut, tersirat lekatnya relasi kedua tokoh ini. Hubungan terbangun sedari lama, dan Kayam senang dengan konsistensi dan daya jelajah pemuda Sardono di dunia kesenian. Tanpa ragu Sardono *disembur* pujian olehnya, juga dibelanya sewaktu mementaskan *Samgita* sekalipun menuai hujan serta ancaman dari kampung halamannya sendiri. Terasa wajar jika Sardono hendak membalas kebaikan Kayam dan memaknai pertemanan dengan suguhan tari yang apik saat Kayam pensiun.

Tarian *Ya Sumantri Ya Sasrabahu* dipentaskan manakala Umar Kayam pensiun dari tugasnya sebagai pegawai negeri sipil. Acara

“*Pak Kayam Pamit Pensiun*” jatuh pada 17 Juni 1997. Sekompi sahabat Kayam memadati gedung Purna Budaya Bulaksumur Yogyakarta. Maklum, Kayam dikenal sebagai tokoh yang mampu *ngemong* berbagai elemen. Bukan hanya sibuk menjadi pemikir dan sastrawan, ia begitu berpengaruh bagi banyak lapisan sosial masyarakat dengan segudang pengalaman jabatannya. Pensiunnya penulis novel *Para Priyayi* itu dinantikan oleh koleganya. Pasalnya, Kayam tak lagi harus berkuat dengan kerumitan birokrasi sehingga lebih leluasa *ngemong* masyarakat tanpa batas waktu.



Sumber: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 3.23 Buku Umar Kayam *Pamit Pensiun*

Bak raja di saat *Grebeg Sekaten* dikepung para bangsawan *kutharaja* hingga pejabat *brang wetan*, Kayam dalam acaranya sanggup menyatukan rombongan seniman dan budayawan Yogyakarta, bahkan Jakarta. Ada yang “*ngamplop*” berupa pementasan sebagai bentuk apresiasi atas kerja kebudayaan Kayam. Mursidi Musa menegaskan bahwa Kayam bukan hanya seorang birokrat, tapi Ya Sumantri, Ya Sasrabahu—ya patih, ya rajanya. Perilakunya yang halus dan lembut membuat Kayam menjadi salah satu raksasa besar dan kuat, termasuk memenuhi kebutuhan kulinernya. Bahkan saking pintarnya mencicipi kudapan, Kayam sering disebut “si lidah cerdas”.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Hampir semua warung yang menyuguhkan kuliner enak di Solo pernah disinggahi oleh Kayam. Ia juga sangat dimungkinkan pernah mencicipi makanan di resto Kusuma Sari milik ibunda Sardono yang mengadopsi resep pura Mangkunegaran, ekologi budaya yang mengasuh Umar Kayam selama di Solo puluhan tahun silam. Hasil pengembaraannya itu terkadang terpacak dalam *kolom* di media massa hingga obrolan ringan.

Pertunjukan ini dimulai dengan posisi duduk bersila dan saling membelakangi saat sama-sama berdiri. Ben Suharto macak Semar dengan campuran pola baku sikap dan gerak tari Jawa gaya Yogya. Gaya Surakarta dianut Sardono, bercampur dengan gerak ekspresif masing-masing yang saling pamer kekuatan. Perubahan dari Semar menjadi Sumantri oleh Ben diiringi lantunan tembang *Dhandhang-gula* petikan dari *Serat Tripama* anggitan Mangkunegara IV. Sardono sebagai Arjuna berubah dari gerak halus hingga menjadi raksasa yang diseret oleh Ben Suharto yang berubah kembali menjadi Semar.

L. Ruang Sejarah Sebagai Kekuatan

Masih lengket dalam ingatan saat hari menuju petang. Awal Desember 2016, telepon genggam saya menjerit. Di ujung sana, terdengar suara gandang seorang lelaki yang memperkenalkan diri. Ia mengaku mengikuti tulisan saya yang berserakan di media lokal, dan *kepincut* untuk bertemu sekaligus berdiskusi lebih panjang. Dialah Sardono W. Kusuma, penari ternama itu. *Deg*, agak terkejut. Semasa semester awal kuliah sarjana, nama itu tak asing di telinga. Beliau merupakan kawan baik atau *partner* kerja guru saya, yakni sejarawan Soedarmomo, SU (1949–2013). Mereka berdua tergabung dalam *Solo Heritage Society* yang melakukan riset tentang sejarah tata kota Solo. Lembaga nirlaba yang punya kepedulian dengan isu konflik lokal Solo itu lahir di Kemlayan dengan sokongan dana dari Jepang.



Sumber: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 3.24 Soedarmono, Guru Saya Saat Wisuda Pascasarjana UGM Tahun 1987

Sekitar tahun 2005 sewaktu menjadi *cantrik*, saya beberapa kali diajak sang guru bertandang ke studio milik Sardono di Kemlayan. Ibarat punakawan dalam pewayangan, saya hanya *ndherekne* kesatria bercengkrama. Dari Mangkubumen bergerak membelah jalanan Slamet Riyadi, memasuki gang dalam siraman cahaya yang kurang terang. Saya memboncengkan pak Dar, demikian sapaan akrab suhu Soedarmono. Dua lelaki yang asli kelahiran Solo itu bersemuka di *ndalem* pendapa coklat ini. Saya hanya melihatnya dari kejauhan seraya terkantuk-kantuk sebab obrolan mereka memanjang sampai malam telah menua. Pak Dar tidak mengenalkan saya secara langsung dengan empunya rumah. Saya dibiarkan tenggelam dalam ketakjuban akan rumah tua yang sering dipakai untuk berproses seni dan ujian mahasiswa ISI Surakarta. Dalam batin berkata, kapan saya bisa ngobrol dan pengisahan saya “didengarkan” oleh pemilik rumah ini laiknya sang guru.

Sebelas tahun kemudian, apa yang saya batin dulu akhirnya *kelakon*. Sardono “menodong” saya untuk mendongeng tentang riwayat pabrik gula Colomadu. Bertempat di rumahnya di timur

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Pasar Beling atau Turisari, ia sendiri yang menjadi moderatornya malam itu. Sebagai pembicara tunggal saya ditanggap tanpa *mandeg* dari pukul 20.00 hingga 22.00 WIB. Acara yang dihadiri kelompok seniman, pekerja media, serta para murid Sardono berlangsung seru. *Kawruh* sejarah dengan perspektif yang segar dan kontekstual saya dedah. Kronologi pengisahan sengaja maju-mundur demi melemarkan imajinasi pendengar supaya gampang memahami realitas historis, bahwa kisah di masa lampau masih terasa dekat dengan kehidupan kita sekarang ini. Kebetulan, saya sedari lama menekuri kisah kelampauan praja Mangkunegaran, dan akhirnya menyusun skripsi tentang pengelolaan perkebunan kopi oleh Mangkunegara IV, di samping tulisan lepas untuk ongkos sekolah.



Foto: Heri Priyatmoko (2016)

Gambar 3.25 Saya mendongeng sejarah pabrik gula Colomadu, ditemani Sardono W. Kusuma tahun 2016.

Memang, Sardono sebelumnya telah menggarap pabrik gula Colomadu untuk pentas seni bersama kelompoknya. Menari di bekas pabrik tua sukses menyedot perhatian publik yang selama ini penasaran dengan keberadaan pabrik yang pernah mengantarkan Praja Mangkunegaran menjadi istana terkaya di Jawa. Tidak kurang majalah *Tempo* (edisi 30 November–6 Desember 2015) menurunkan berita tentang perhelatan seni tersebut. Adapun narasinya adalah sebagai berikut.

Benar-benar dibutuhkan keberanian dan keseimbangan tubuh untuk melakukan hal seperti Tony Broer. Dengan badan, muka, dan jenggot berlumuran lumpur, aktor dari Bandung itu tiba-tiba memanjat tiang besi di dinding bekas Pabrik Gula Colomadu, Solo. Tanpa menggunakan peralatan pengaman apa pun, ia naik sampai di atas ketinggian yang mungkin lebih dari 20 meter. Ia berjalan meniti lajur-lajur besi. Besi-besi itu berkarat. Puluhan tahun besi-besi itu tak pernah diganti. Bisa saja krakk... retak saat terinjak. Ngeri menyaksikan Tony menyusuri titian besi tersebut. Goyang sedikit saja tubuhnya, ia bakal jatuh dan Anda tahu pasti apa yang terjadi. Tapi, di ketinggian itu, tubuhnya bergerak cepat—dan tepat di atas kain-kain putih yang terjuntai puluhan meter ke bawah, ia berdiri gagah. Tony merentangkan tangannya. Lalu ia mengguyurkan cat ke kain, menimbulkan lelehan dan bercak-bercak warna—serupa lukisan abstrak di kain.

Sudah lama Pabrik Gula Colomadu mati. Tertutup bagi publik, jarang ada yang masuk. Dan, selama tiga hari pada 20–22 November (2015), Sardono mengajak menjelajah ke dalam. Pabrik gula yang didirikan pada 1861 oleh Mangkunegara IV ini dikenal sebagai tonggak awal industrialisasi tanah Jawa oleh bangsa pribumi. Pembangunannya diikuti jaringan rel kereta api di Kota Solo. Dulu ada jalur-jalur kereta lori yang menghubungkan ladang tebu ke pabrik. Penguasa Mangkunegaran mendatangkan mesin-mesin penggiling dari Eropa yang digunakan untuk memproses tebu hingga menjadi kristal putih yang berasa manis. Dan, begitu masuk, kita lihat mesin-mesin giling yang pada zamannya sangat canggih itu telah menjadi bangkai-bangkai. Rongsokan, karatan, tapi terasa masih menakutkan karena ukurannya demikian gigantis. Memberi suasana mirip film-film sains fiksi.

Diiringi musik Otto Sidharta, belasan penari asal Sorong, Papua, merespons kuburan alat-alat giling itu. Seperti ada ikatan *chemistry* antara tubuh mereka dan "artefak" itu. Otto memasang beberapa sensor di sekitar pabrik gula yang mampu menangkap intensitas cahaya, kelembapan, suhu, hingga angin di sekitar gedung tua itu. Tangkapan sensor itu diolah oleh sebuah perangkat lunak hingga menghasilkan suara abstrak yang berdengung.

Tatkala Tony Broer turun dari "langit", ia ikut menyelinap di sela-sela mesin dan naik di atas roda besi raksasa bermerek Gebr Stork & Co Hengelo. Dia bertengger tepat di tengah. Setelah itu, Tony meloncat, berjalan ke samping kiri. Rombongan penonton mengikuti langkahnya. Di depan tempat yang penuh puing batu bata, ia membenamkan diri ke dalam lumpur. Seseorang dengan jas hujan membakar sesuatu. Yang menarik dari pertunjukan ini adalah penonton dibawa melakukan perjalanan menyusuri anatomi pabrik yang hancur. Mengingat bagaimana Sardono pernah berada dalam sebuah pementasan lain di sebuah malam, mengajak penonton menyusuri kompleks petilasan Ratu Boko yang luas. Sementara dulu penonton dibawa ke Ratu Boko yang merupakan kawasan reruntuhan percandian, kini mereka diajak menjelajah ke perut sebuah pabrik yang mati, dari sisa-sisa mesin satu ke sisa-sisa mesin lain.

Pertunjukan berlangsung sejak pukul 15.00 sampai 18.00. Memanfaatkan cahaya yang menembus atap-atap yang bolong. Penonton diajak membayangkan masa silam pabrik ini. Begitu banyak ruangan, begitu banyak tanur, tabung baja berkarat, pipa, dan slang besi. Dan memang seluruh kawasan menjadi situs "arkeologi urban" yang tak terduga. Di sebuah ruangan yang dinding-dindingnya berantakan, Sardono membentangkan dua layar. Layar satu menampilkan film dirinya menari dari kota dunia satu ke kota dunia lain. Layar lain menampilkan Slamet Gundono (almarhum) dan penari Yola Yulfianti yang tengah hamil menari di kawasan Bledug Kuwu, Grobogan.

Di sebuah ruangan lain yang entah dulu berfungsi apa, tiga penari perempuan dengan rambut sangat panjang melebihi pantat berdiri di atas batangan-batangan rel baja. Mereka mengikat tali tamar ke ujung batangan dan menarik-nariknya seolah-olah itu beban. Lalu secara serempak mereka menggelombangkan rambut bersama-sama. Dari ruangan ini, penonton dibawa ke ruangan lain yang lebih sempit dan gelap karena tak ada jendela. Di dindingnya ditembakkan film dokumentasi Colomadu pada era kejayaannya.

Setelah itu, penonton diarahkan ke luar kembali ke tempat terang yang agaknya bagian belakang dari pabrik. Terdapat sebuah lantai

luas yang posisinya lebih tinggi daripada ruangan lain. Mungkin di sinilah dulu pak-pak gula ditempatkan sebelum diambil oleh truk. Sore itu, tempat tersebut dijadikan sebuah *stage*. Di situ seseorang menggesek cello. Nyak Ina Raseuki menyanyi. Sapardi Joko Damono membaca kumpulan puisi berjudul "Mantra Orang Jawa". Iwan Darmawan, penari Yogya, dengan rambut putih panjangnya yang terurai masuk membawa seekor kuda. Ia bagaikan sosok Diponegoro.



Sumber: Website Tempo.co Solo (2020)

Gambar 3.26 Sardono menari di pabrik gula Colomadu tahun 2016.

Lalu Sardono sendiri menari. Semua unit pertunjukan lepas satu sama lain. Tak ada kesatuan yang mengikat—kecuali situasi dan imajinasi tiap seniman akan pabrik yang hancur. Sardono mengatakan makin terstimulasi membuat pementasan setelah melihat Tony Broer yang berani mengeksplorasi ketinggian. "Sebulan lalu saya undang Tony ke sini. Saya cari dia di mana, ternyata dia sudah ada di atas. Berjalan di atas. Saya merasa tubuh Tony mampu mengalahkan ruang seluas ini." Tony sendiri memiliki keyakinan, bila dia telah ber-

Buku ini tidak diperjualbelikan.

hasil berinteraksi dan mengakrabi ruangan pabrik tersebut, dia akan selamat. Dan cara cepat untuk mengakrabi gedung adalah menyusuri ketinggian, ”Saya tak sempat memeriksa kekuatan besi yang sudah uzur itu. Bangunan ini sendiri menjaga saya,” katanya.

Dalam laporan *Tempo*, saya dimintai komentar oleh wartawan *Tempo* di Solo, Ahmad Rafiq, bahwa yang sangat luar biasa dari Mangkunegara IV adalah penanaman tebu untuk keperluan Colomadu tidak dilakukan dengan tanam paksa. Ini berbeda dengan pabrik gula dan perkebunan lain milik kolonial Belanda yang menerapkan *cultuurstelsel*. Di Colomadu, orang-orang Eropa, khususnya Jerman, juga hanya menjadi pekerja di pabrik, seperti *administrateur*, *controleur*, *inspektour*, dan *pakhtuis mester* alias penjaga gudang. Menurut Heri, Mangkunegara IV pada zamannya telah memperkenalkan sistem *corporate social responsibility*. Ia mendirikan balai pengobatan, rumah-rumah pegawai, sampai lapangan sepak bola di sekitar pabrik. Itu sebabnya gerakan mogok massal pekerja kebun tebu yang digerakkan oleh Insulinde di Solo tidak pernah menyentuh perkebunan milik Mangkunegaran. Dengan keuntungan pabrik gula itu, pembesar Mangkunegara juga aktif memperkenalkan tari serimpi di berbagai negara.

Dan terobosan itu kini sirna. Sejak 1997 Pabrik Gula Colomadu resmi ditutup. Mesin-mesin penggiling tebu menjadi mesin hantu. ”Para penjaga menganggap ruang-ruang di sini angker. Saya diperingatkan agar tidak menggunakan beberapa ruang karena takut ada apa-apa,” ujar Sardono. Tapi, sore itu, ia mengajak kita melakukan ziarah untuk mengenyahkan kekhawatiran tersebut dan membangkitkan imajinasi liar bahwa situs Colomadu bisa ”hidup” untuk kedua kalinya.

Sardono ingin mengulangi kesuksesannya berpentas di pabrik itu. Namun, ia harus mencari celah agar tidak repetitif dan membuat penonton jemu. Mau tak mau, dia perlu menelisik aspek sejarah pabrik lebih dalam berikut cara pandang yang ditawarkan. Malam itu saya diminta menjembarkan wawasan historis. Agar wacana menggelinding luas sekaligus sebagai pertanggungjawaban saya ke publik maupun panitia, maka materi yang dibentangkan saya kirim

ke media lokal *Solopos*. Sepucuk tulisan tersebut dipacak pada 16 Desember 2016 dengan judul “Kekuatan Sejarah PG Colomadu”. Di bawah ini roncean esainya:

“Hampir dua dasawarsa, keberadaan Pabrik Gula (PG) Colomadu rasanya tak pernah mencuat ke ruang publik. Semenjak aktivitas penggilingan tebu berhenti pada pengujung abad XX, pabrik bernilai sejarah itu seketika memucat serta terkesan *singup* (angker). Saking kuatnya kesan angker, lokasi tersebut lebih cocok untuk tempat uji nyali ketimbang sebagai museum maupun ruang budaya. Di dalam pabrik teronggok besi tua berkarat yang kian menebalkan selimut mistis dan bikin bulu kuduk merinding.

Belakangan, kesan buruk itu mau disingkirkan. Koreografer masyhur asal Solo, Sardono W. Kusuma, memanfaatkan eks pabrik gula ini untuk aktivitas berkesenian selama dua tahun berturut-turut. Di samping mengundang rasa penasaran terhadap kemegahan pabrik, suguhan tari Sardono bersama para seniman lainnya itu juga mendobrak kesadaran masyarakat guna menyingkap riwayat historis pabrik kuno ini.”

Bagi sejarah Nusantara, PG Colomadu bukan cuma terukir sebagai kawasan industri yang dikembangkan oleh kalangan pribumi. Perlu diketahui, kaum pribumi tempo dulu sering dibubuhi cap penjajah sebagai pemalas. Bekas pabrik tersebut juga tidak hanya dikedang oleh masyarakat Soloraya sebagai penyokong utama kehidupan ekonomi istana Mangkunegaran. Kompleks pabrik yang dipakai panggung oleh Sardono kemarin itu meninggalkan pula jejak-jejak kreativitas dan keterbukaan pemikiran raja di alam feodal sehingga barisan *toewan* kulit putih angkat topi.

Kini, Presiden Joko Widodo giat mendengungkan revolusi mental. Satu setengah abad silam, Mangkunegara IV (1853–1881) telah menancapkan program seperti itu meski memperoleh penolakan keras dari sejumlah bangsawan yang hidup *ongkang-ongkang* ditopang setoran pajak para kawula. Secara umum, etos kerja lembek atau ide tumpul silakan dialamatkan kepada para aristokrat dan priyayi tradisional Jawa, tapi persepsi negatif itu tak berlaku bagi sosok

Mangkunegara IV yang berani berpikir *out of the box*, keluar dari pakem kebangsawanan pada umumnya kala itu.

Tanah lungguh (*bengkok*) yang merupakan bentuk gaji bangsawan dan pegawai keraton ditarik. Aksi penarikan ini sampai memakan waktu sembilan tahun. Gaji mereka diganti uang. Sebagai pemikir tangguh dan menyadari situasi keuangan praja di ambang kehancuran, Mangkunegara IV tak diam saja tatkala memergoki bangsawan bermental pemalas dan tidak berani mengambil resiko menggarap tanah. Mereka malah *nglaras* (santai) dan menyewakan tanah ke pengusaha Eropa maupun Cina, emoh menjadi pemain ekonomi di kampung halaman mereka sendiri.

Berbekal nyali besar, *lantip* (cerdas), dan *srawung* (berinteraksi) dengan orang Eropa, raja *cum* pujangga hebat ini bertekad membuka perkebunan tebu dan pabrik gula. Pilihan Mangkunegara IV memang rasional dengan menimbang sejumlah alasan. Pertama, gula adalah produk ekspor yang detik itu sedang naik daun di pasaran dalam negeri maupun internasional. Kedua, tanaman tebu sudah terbiasa ditanam di sejumlah tempat di wilayah Soloraya, termasuk Mangkunegaran yang diusahakan oleh para penyewa tanah bangsa. Ketiga, aneka sumber pendapat praja secara tradisional melalui pajak dan persewaan tanah dirasa tidak mencukupi.

Penting dipahami, kreativitas dan kejelian pembesar Mangkunegaran “membaca” tanda-tanda zaman tersebut nyaris tak dipunyai bangsawan kerajaan lainnya. Kejawaan sebagai identitas tersendiri ternyata juga tidak membelenggu upaya keras petinggi Mangkunegaran merealisasikan gagasannya dalam balutan modernitas. Tekadnya mendirikan pabrik gula membulat.

Menggendeng insiyur dari Jerman, Mangkunegara IV membangun PG Colomadu yang berlokasi di desa Krambilan, distrik Malang Jiwan dengan menelan biaya 400.000 gulden. Peletakan batu pertama dikerjakan pada Minggu tanggal 8 Desember 1861. Hampir sepuluh tahun kemudian, 11 Juni 1871, dia melebarkan sayap dengan mendirikan PG Tasikmadu yang bercokol di Desa Sandakara Distrik Karang Anyar.

Kami menafsirkan Mangkunegara IV lincah memainkan metafora walau dirinya bergerak di sektor ekonomi riil dan menguji spirit *entrepreneurship* yang mengedepankan hitungan matematika. Ia tak meninggalkan paham Jawa kuno yang berupa konsep keselarasan alam *segara-gunung* yang senantiasa dipakai sumbu keraton. *Segara* terlukis dalam kata “tasik” (laut) dan “madu” (gula). Sedangkan gunung tergambar dalam kata “colo” (gunung). Lazimnya dalam pengetahuan toponimi, nama lokasi desa dicomot untuk menamai pabrik atau tempat beraktivitas. Mangkunegara IV sebagai orang Jawa memberi *tetenger* (penanda) pabrik dengan unsur alam yang menunjukkan ungkapan bagi sesuatu yang begitu besar serta luas. Doa itu akhirnya terkabul jua. Usaha bisnis gula yang menggunggung dan *kimplah-kimplah* bagiakan air laut. Alhasil, Mangkunegaran menjadi kerajaan terkokoh di Jawa di bidang ekonomi, mengalahkan Keraton Kasunanan, Kasultanan Yogyakarta, dan Kadipaten Paku Alaman.

Fakta penting lainnya ialah PG Colomadu juga mengalami pasang surut layaknya sebuah aktivitas bisnis. PG Colomadu nyaris bangkrut gara-gara manajemen Mangkunegara V yang tidak begitu bagus, boros, ditambah jatuhnya harga gula di pasaran, dan tanaman tebu diserang hama demikian hebat. Agar PG Colomadu tidak gulung tikar, pemerintah kolonial Belanda pun turun tangan. Belanda tidak mau melihat salah satu kerajaan di Vorstenlanden terguncang demi menjaga stabilitas politik Hindia Belanda. Bentuk intervensi Belanda, yaitu mengawasi pengelolaan pabrik gula sepenuhnya. Tidak berapa lama kemudian, Mangkunegara VI dengan keberanian sebagai seorang raja pribumi mengajukan permohonan kepada Belanda supaya PG Colomadu dikelola di bawah praja Mangkunegaran. Keuletan, kecakapan memimpin, serta sifat hemat Mangkunegara VI sukses menggenjot pendapatan pabrik gula hingga digantikan Mangkunegara VII menuju puncak keemasan.

Tercatat pula kisah menarik, eksistensi PG Colomadu dan PG Tasikmadu tak memiskinkan penduduk sekitar, justru memakmurkan dan mendorong warga bermobilitas sosial. Realitas ini bertolak belakang dengan cara kerja PG milik kaum asing yang cenderung

mengeksploitasi masyarakat untuk selalu menanam tebu dan tanpa upaya memikirkan kesejahteraan warga sekitar pabrik.

Petinggi PG Colomadu menerapkan sistem *glebakan*, yaitu sebagian lahan sawah di wilayah tebu Mangkunegaran dipakai secara bergiliran antara tanaman tebu dan tanaman padi. Bila sistem ini tidak dijalankan, bakal datang petaka *larang pangan* dan tanah tidak dibiarkan *bera*. Artinya, dalam realitas sejarah PG Colomadu tersembul nilai-nilai kemanusiaan yang menjadi pertimbangan pokok dan perlu diaktualisasikan dewasa ini.

Asumsi kuat kami bahwa PG Colomadu (dan PG Tasikmadu) merupakan pelopor atau fondasi *corporate social responsibility* (tanggung jawab sosial perusahaan) atau CRS di negeri ini. Pringgodigdo dalam buku *Geschiedenis der Ondernemingen van het Mangkoenagorosche Rijk* menjelaskan dengan laba gula yang menggunung, pemerintah kerajaan mendirikan sekolah desa (1921) di distrik Karang Anyar, perpustakaan rakyat (1923) di Colomadu, lapangan sepak bola di tiap onderdistrik, poliklinik di sekitar pabrik, dan sekolah pertukangan. Tanpa prestasi besar di bidang industri dan perdagangan gula yang dijual sampai Singapura itu, aneka fasilitas sosial tersebut bersama dengan loji megah, tentu mustahil hadir di sekitar pabrik gula. Semua itu memerlukan ongkos besar. Tak aneh jika gerakan radikal atau konflik sosial tidak menyeruak di sekitar PG Colomadu lantaran kondisi rakyatnya diperhatikan betul oleh penguasa.

Sungguh suatu kebanggaan kolektif bahwa diam-diam kecemerlangan pemikiran Mangkunegara IV dan kejayaan PG Colomadu pernah mencuri perhatian Raja Negeri Gajah Putih (Thailand). Dua dasawarsa pada abad XX, penguasa dari luar negeri itu mendatangi Mangkunegara VII (1916–1944) untuk belajar pengelolaan pabrik dan sistem teknologinya. Kenyataan ini memperlihatkan dengan gamblang bahwa jaringan di Asia mampu dianyam lewat tangan kreatif dan otak cerdas pribumi, bahkan membuat kagum tamu asing.

Dari kilas balik ini, apa yang sedang dikerjakan dan dicita-citakan Presiden Joko Widodo untuk bangsa Indonesia sejatinya telah

dilakukan para pendahulu Mangkunegaran. Melalui industri PG Colomadu, bersemayam aspek kreativitas, modernitas, modern namun Jawa, spirit wirausaha, kemandirian ekonomi, pemikiran terbuka, kecerdasan membaca zaman, rasa kemanusiaan dan lainnya.

Yang patut diambil sebagai pembelajaran dan direnungkan dalam memori sejarah PG Colomadu ini bukan bagaimana strategi merengkuh keberhasilan dalam berwirausaha saja, namun yang utama ialah berani berpikir berbeda, kreatif, keuletan, dan etos kerja yang tinggi. Menekuni sektor industri bertopang ingatan kolektif tentu mempertebal rasa percaya diri dan membulatkan tekad. Presiden Joko Widodo bersama Menteri Keuangan dan pihak terkait memerlukan legitimasi sejarah di sini, yakni PG Colomadu yang hendak dikembangkan menjadi ruang budaya penuh makna keteladanan dan inspiratif. Terlebih lagi, negara punya tanggung jawab melakukan konservasi *heritage* PG Colomadu dan dikembangkan untuk kepentingan publik tanpa meninggalkan aspek kesejarahan.



Foto: Dok. Heru Mataya (2019)

Gambar 3.27 Sardono W. Kusuma bersama saya dan sejumlah seniman berdialog dengan Presiden Jokowi di Solo tahun 2019.

Beberapa tahun berlalu, Sardono dirundung kekecewaan yang mendalam. Pabrik yang kental dengan nilai sejarah itu tidak lagi dipakainya berpentas. Ruang tersebut “diacak-acak” oleh kontraktor atas nama revitalisasi. BUMN malah menyebabkan matinya kawasan bersejarah sebagai sumur inspirasi seni dan *heritage* yang dilindungi. Bentuknya kini sudah banyak berubah, bahkan diduga kuat menjadi korban vandalisme. Ia disulap menjadi gedung mewah dan “rasa baru”, tetapi menepikan makna sejarah yang membersamainya satu setengah abad lampau. Saat bertemu dengan Presiden Jokowi di rumah Banyuwangi tahun 2018, Sardono bersama saya dan beberapa teman lainnya mengutarakan kepedihan itu. PG Colomadu kadung *salah kedaden*.

Kesedihan yang melarat tak menggulingkan semangat berkese-nian. Selepas gagal melestarikan PG Colomadu lewat jalan kesenian, Sardono mencoba mengendus beberapa titik lokasi di Kota Bengawan yang kiranya menarik untuk didekati dari perspektif seni per-tunjukan. Sardono mengusung *Post Festival (PostFest)* yang semula dihelat di Jakarta pada 2017. Tahun 2019 program acara tersebut di-arak ke kampung halamannya. Selama tiga minggu secara berurutan acara itu digelar dengan memilih *venue* enam lokasi penting di Solo. Dimulai dari *ndalem* Jayakusuman, Kampus Fakultas Seni Rupa dan Desain (FSRD) UNS di Messen, Taman Satwa Taru Jurug (TSTJ), pendapa Balai Kota Solo, Bentara Budaya Balai Soedjatmoko, serta EILC Kampus di Panularan Laweyan.

“Komplotan” seniman Solo bersama kota besar lain memaknai sederet ruang itu dengan pentas epik. Bukan hanya memajang karya, mereka mengurai ulang nilai-nilai sejarah setiap *venue* guna meng-gugah kembali memori kolektif masyarakat. Sebagai Dewan Direktur PostFest Solo, Sardono menyatakan ruang yang dipilih itu mengand-ung cerita tak biasa di baliknya. Lewat inilah, memori kolektif ma-syarakat perlu disegarkan. Tercatat ada pesinden sekaligus komposer andalan Solo, Peni Candra Rini, Dwiki Dharmawan (Jakarta), Chi Him Chik (Hong Kong), aktor Tony Broer & Rahman Subur (Teater Tubuh), Wang Jinyu (Shanghai), perwakilan dari Pulau Komodo & Aceh, kolaborasi penari muda Otniel Tasman bersama sutradara Zen Al Ansory & Mahamboro, serta lainnya.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Instagram Post Fest (2020)

Gambar 3.28 Sardono W. Kusuma mempersiapkan *Post Festival* di *ndalem* Jayakusuman tahun 2019.

Pembukaan *ceremony PostFest* 2019 pada Sabtu (31/8) sengaja diselenggarakan di *ndalem* Jayakusuman, Baluwarti, Pasar Kliwon yang menawarkan sisa kejayaan di masa yang telah lewat. Arsitektur bangunannya masih asli memukau tamu. Pentas musik dibuka oleh tiga seniman, Peni Candra Rini, Chi Him Chik, dan Dwiki Dharmawan. Peni membawakan suara gamelan Nyi Menggung yang diiringi gamelan Jawa legendaris milik orang tua Sardono. Merujuk pada sepucuk kenangan orang tuanya yang priyayi itu, Sardono menuturkan alat musik Jawa ini dipercaya mengada sedari masa Paku Buwana VII dan Paku Buwana VIII. Gamelan ditabuh para pengajar ISI Solo tanpa memakai pengeras suara. Chi Him menampilkan pentas saxophone dan *computer performance*, sedangkan Dwiki Dharmawan yang membuka pameran Argus Photowork tampil *featuring* SMIET. Dalam benak Sardono, pendapa *ndalem* Jayakusuman yang utuh tersebut punya kekuatan luar biasa. Pengalaman melihat pertunjukan musik klasik Eropa dan bermain di pendapa rumah Jawa membuat Sardono merasakan rumah pendapa Jawa memiliki kualitas akustik yang sama dengan *concert hall*. Padahal, konser

Buku ini tidak diperjualbelikan.

itu dibuat dengan arsitektur khusus yang sudah diukur akustiknya. Suara yang dihasilkan dari tabuhan gamelan terbang ke atas meninjau puncak pendapa, lalu dikembalikan kepada penonton, dan bergema menawarkan kekhidmatan.

Pada 31 Oktober 2020 saya menghelat acara untuk merayakan hari ulang tahun ke-130 Museum Radya Pustaka. Sebuah usia yang cukup matang. Dalam perayaan itu, saya bersama Solo Societeit menggendong tugas mengajak publik untuk menyuntuki sepenggal sejarah kampung halaman Presiden Jokowi. Kami menghelat jelajah sejarah, salah satu titik yang *diampiri* adalah *ndalem* Jayakusuman, tempat yang setahun sebelumnya dimaknai Sardono untuk berpentas.



Foto: Dok. Solo Societeit (2020)

Gambar 3.29 Saya mendongeng dalam jelajah sejarah di *ndalem* Jayakusuman tahun 2020.

Setelah Sardono menggelar *Post Festival* di *ndalem* Jayakusuman, tentu orang dari luar Surakarta mulai mendengar nama rumah bangsawan itu. Selama ini, informasi perihal riwayat historis bangunan cagar budaya itu boleh dikatakan keliru: Beredar di laman internet dan kadung diamini publik bahwa *ndalem* Jayakusuman merupakan peninggalan era Paku Buwana X (1893–1939) yang diberikan kepada

buah hatinya. Bendara Kanjeng Pangeran Harya (BKPH) Jayakusuma yang namanya dicomot untuk identitas rumah yang luasnya *ngoblah-oblah* ini hidup semasa kepemimpinan Paku Buwana X. Disebutkan pula bahwa pemilik pertama adalah BKPH Suryo Broto, salah seorang putra Paku Buwana X. Tampaknya pelontar cerita kali pertama terjebak pada fakta kejayaan Paku Buwana X yang dikenal sebagai penguasa terkaya dan termasyhur dalam dinasti Kerajaan Kasunanan Hadiningrat.

Saya menemukan data sezaman berupa surat kabar yang memuat kisah kelampauan *ndalem* Jayakusuman. Jurnalis koran *Bromartani* menjelaskan Pangeran Arya Jayakusuma merupakan putra Paku Buwana VI yang semula bernama Bendara Raden Mas Widayatdi. Sebelum dibuang ke Ambon dan tutup usia pada tahun 1849, Paku Buwana VI mewariskan rumah itu kepada BPA Jayakusuma. Logis apabila di atas pintu *ndalem* itu dijumpai angka Jawa 1774 yang apabila dihitungkan setara dengan tahun 1849 Masehi.

Kian kuat argumentasi *ndalem* itu bukan mahakarya era Paku Buwana X dengan menilik keterangan redaktur *Bromartani* (1870). Dengan teliti juru warta mendokumentasikan kepergian BPA Jayakusuma yang sudah tidak berhak lagi menempati rumah luas itu. Hidup aturan yang *diugemi* dalam jagad aristokrat klasik, yakni tak selamanya pangeran bersama keturunannya bisa tinggal di sebuah *ndalem* karena ada pergantian kekuasaan raja. Dikisahkan, pada hari Rabu tanggal 26 Jumadilawal tahun Dal 1799 (1870 M), Kanjeng Pangeran Arya (KPA) Surya Atmaja diberi sebuah rumah berikut isinya oleh ayahandanya, Paku Buwana IX (1861–1893). Diketahui, rumah tersebut merupakan *ndalem* Pangeran Arya Jayakusuma.

Tak sedikit yang berdecak kagum dengan kemewahan *ndalem* Jayakusuman lantaran perlengkapannya begitu komplet. Ada pringgitan, pendapa, gandok kiri-kanan, dan beberapa rumah tinggal abdi dalem perempuan. Termasuk pula perlengkapan di pendapa diberikan seluruhnya kepada KPA Surya Atmaja. Secara konseptual, *ndalem* Jayakusuman merupakan hunian model *community house*. Di samping keluarga ningrat, dalam kompleks ini juga dijumpai magersari yang menumpang hidup dan melayani majikan. Denyut

Buku ini tidak diperjualbelikan.

kehidupan kaum aristokrat yang bercokol dalam *ndalem* ini dilukiskan sastrawan Suparto Brata dalam novel *Generasi Yang Hilang* (1981).

Surya Atmaja bersiap pindah ke *ndalem* Jayakusuman hari Senin tanggal 16 bulan Jumadilakhir tahun Dal. Sementara itu, KPA Jayakusuma angkat kaki menuju Mangkubumen luar. Anak Paku Buwana VI ini legawa menempati rumah yang telah dipersiapkan atas biaya dari PB IX. Ia tutup buku kehidupan dalam usia 60 tahun, dan dikubur di Desa Kikang, Wonosari, Klaten.

Minggu pukul 21.00 WIB ada kesibukan luar biasa di dalam kedaton. Sesuai rencana, Surya Atmaja *pindahan* ke *ndalem* Jayakusuman mulai malam itu. Dia mendahulukan anak-anaknya yang masih kecil dan keluarga terdekatnya. Sekeluarinya dari dalam keraton, Surya Atmaja berjalan diikuti barisan pangeran bersama kerabat, dibarengi 60 abdi dalem punakawan berbusana kembar memakai sikepan putih dan memegang 20 obor. Pasalnya, listrik baru masuk Solo pada tahun 1903.

Kegembiraan dan kemeriahan diperoleh lantaran sepanjang jalan peserta ini dihibur musik. Kaki menginjakkan *ndalem* Jayakusuman pukul 21.30 WIB. Orang-orang yang mengikutinya selepas menikmati makanan yang disuguhkan bergegas pulang. Senin pukul 11.30 WIB KPA Surya Atmaja memohon pamit kepada Paku Buwana IX. Setelah memberi wejangan secukupnya, Raja kemudian diantar para pangeran lainnya. Ada pula Kanjeng Pangeran Adipati Anom (kelak menjadi Paku Buwana X) dalam pesta jamuan di *ndalem*. Pesta kuliner berlangsung pukul 14.00–16.00 WIB. Lantaran hati dilumuri kegembiraan dan pikiran senang, sebagian tamu masih asyik mengobrol bersama KPA Surya Atmaja sampai pukul 18.00 WIB. Malam harinya, digelar pertunjukan wayang kulit di *ndalem* Jayakusuman dan berjalan sukses.

Gema rumah bangsawan ini tidak meredup, tetaplah *regeng*. Ada peristiwa kebudayaan dan politik yang terjadi di situ. Misalnya pada 22 Agustus 1938 *ndalem* Jayakusuman menjadi tuan rumah gelaran rapat Narpawandawa yang dipimpin RT dokter Wedyadinigrat menyoal “dipensi”. Rombongan intelektual Jawa berkumpul guna

Buku ini tidak diperjualbelikan.

merespons keadaan gawat dunia yang bergejolak akibat perang. Mereka memikirkan posisi Keraton Surakarta sebagai pengayom dan menjamin keselamatan nasional. Inilah potret kesadaran berpolitik para priyayi modern istana yang tersembul di *ndalem* Jayakusuman.

Paparan saya di muka pernah tayang di *Alif.id* (31 Oktober 2020), bukan sekadar meluruskan sejarah, namun hendak memberi pemaknaan pada cagar budaya itu. *Ndalem* tersebut bukan ruang kosong tanpa cerita, tetapi jejak zaman kerajaan yang patut *diuri-uri*. Kini, *ndalem* tua itu dipakai untuk markas aparat keamanan yang disiapkan untuk mengamankan pertarungan Pilkada yang melibatkan buah hati Presiden Jokowi.

M. Mural pada Sepotong Jalan

Belakangan setelah *srawung* intens dengan Sardono, saya menyadari bahwa dalam jiwa penari sepuh ini juga dialiri kecintaan pada seni menggambar. Ada beberapa lukisan di rumahnya. Kesenangannya menggambar dijadikan modal untuk merangkul dan *ngemong* kawula muda untuk menghelat acara mural.

Tepatnya di barat Kemlayan membujur sepotong Jalan Gatot Soebroto. Jalan itu pernah diincar oleh Sardono bersama muridnya untuk berkreasi. Pertokoan di kiri-kanan jalan dibikin mural untuk “menghidupkan” suasana. Sardono mengontak saya untuk membedah riwayat historis yang pernah bersemayam di sepenggal jalan itu. Dalam konteks perkembangan Kemlayan, jalan yang membujur hingga Pasar Pon itu penting karena menjadi pusat keramaian untuk bermusik, berkumpul, dan bersendau gurau oleh masyarakat kota, tanpa kecuali seniman-priyayi Kemlayan.

Malam itu, saya seperti “bakul obat” monlet di alun-alun utara. Mendongeng di bibir Jalan Gatot Soebroto, bersaing dengan suara deru motor yang lewat. Sarasehan di pinggir pertokoan dihadiri oleh Sardono, Bambang Bujono, dan puluhan mahasiswa seni dari beberapa tempat. Sudah menjadi kebiasaan, saya kala mendongeng menunjukkan sumber primer. Yang saya bawa saat itu ialah salinan koran *Darmo Kondo*. Sebagai jurnalis kawakan, Bambang Bujono penasaran dan bertanya darimana saya memperoleh koran itu? Bukti

Buku ini tidak diperjualbelikan.

sezaman itu saya peroleh dari Perpustakaan Nasional Jakarta beberapa tahun sebelumnya. Sardono turut mencermati teks yang terpacak dalam koran milik Boedi Utomo tersebut.



Sumber: Heri Priyatmoko (2017)

Gambar 3.30 *Flyer Diskusi Festival Solo is Solo*

Materi yang dihidangkan malam itu saya kirimkan ke *Solopos* supaya publik yang tidak hadir dapat menyimak cerita dan mengun-
duh maknanya. Esai ini berjudul “Sejarah Kebangsaan di Koridor Singosaren” (30 Oktober 2017). Dalam kalimat pembuka, saya bilang: Maestro tari, Sardono W. Kusuma, pulang kampung. Dalam usia sepuh dan lama bercokol di Jakarta, penari berambut gondrong ini tetap ingin berbuat sesuatu untuk Kota Bengawan. Bersama barisan perupa muda dan Dinas Pariwisata (Disparta) Solo, ia menggulirkan ide segar, yakni melukis mural pada dinding pertokoan di Jalan Gatot Subroto yang akrab disebut Koridor Gatsu. Segenap panitia sepakat, acara yang terbilang anyar itu dijuduli “*Festival Solo is Solo*”.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Foto: Heri Priyatmoko (2017)

Gambar 3.31 Saya Bersama Panitia dan Bambang Bujono

Sebagaimana diberitakan *Solopos* (27/10/2017), *Solo is Solo* menjadi program Disparta untuk menciptakan ikon atau destinasi wisata baru di Kota Solo. Terdapat 100 lebih seniman *street art* yang terlibat dalam pelaksanaan program *Solo is Solo*. Sejak Rabu (18/10/2017), mereka sudah mulai membuat karya di Koridor Gatsu sebagai langkah persiapan menuju acara peresmian oleh Wali Kota Solo. Kegiatan ini dikonsept seperti pameran. Bakal beragam jenis karya yang disuguhkan meliputi realistik, kartunal, *pop art*, *modern art*, dan sebagainya.

Bukan ajang nostalgia dan membantu penyerapan anggaran pemerintah kota, Sardono merangkul anak muda dengan sengaja menggugah ingatan publik tentang percikan sejarah yang pernah terjadi di sepenggal Jalan Singosaren itu. Momentum perayaan Sumpah Pemuda 28 Oktober tidak mau dilewatkan begitu saja dengan upacara formal dan tukar cerita sejarah di dalam kelas yang cenderung mengurung imajinasi historis peserta didik yang bermuara pada kebosanan. Kini, memang muncul pergeseran bahwa sepotong jalan dapat dijadikan wahana mendongengkan riwayat kampung dan kota ke khalayak ramai. Kepedulian sejarah hendak disemaikan di arena ini.

Kali ini, inspirasi sejarah yang patut diunduh dan ditawarkan ke publik ialah *Societeit Habipraya*. Tempo dulu, ruang publik tersebut berada di sebelah utara Pasar Singosaren. Bangunan yang didirikan oleh Paku Buwana X itu lenyap gara-gara diledakkan tentara Belanda pada saat pecah perang agresi militer II. Di tempat itulah pada tahun 1934 para pemuda bangsa membenihkan gagasan Indonesia mulia (bukan Indonesia merdeka). Dokter Soetomo, salah seorang pelopor organisasi Boedi Oetomo, memaknai bahwa ruang *societeit* atau *soos* sejatinya bukan hanya dijadikan sebagai pusat pertemuan santai teruntuk lingkaran elite Eropa, melainkan juga untuk pribumi yang dimanfaatkan sebagai ajang lobi, ruang komunikasi, sarana rekreasi seperti berdansa, menyenap minuman keras serta mencecap hiburan modern yang bersifat elitis dan eksklusif.

Lantas, Soetomo yang lahir di Nganjuk pada 1888 dan jebolan STOVIA ini mendeklarasikan Partai Indonesia Raya (Parindra) di gedung tersebut. Kebetulan, detik itu Solo menjadi kuali ideologi para tokoh bangsa yang berhasrat meninju kolonialisme karena mencekik kebebasan dan keadilan sosial. Ringkasnya, mereka ingin merdeka. Dalam buku *Kenang-kenangan Dokter Soetomo* dijelaskan, pendirian Soetomo dalam masalah kemerdekaan merupakan gabungan dari pandangan yang praktis dengan idealisme. Sadar akan kelemahan rakyat Indonesia dan para pemimpin politiknya, Soetomo menandakan kebutuhan akan adanya pembangunan bangsa (*nation building*), kebangkitan moral (*morele herbewapening*), kegiatan diri sendiri (*otoaktivitas*), dan sebuah konsep tentang Indonesia Mulia (Veur, 1984).

Pria yang tutup usia pada 1938 ini memaknai istilah Indonesia Mulia bukanlah lantaran ia takut memakai frasa “Indonesia Merdeka” yang lebih bertenaga, blak-blakan, dan bikin merah kuping penguasa kolonial Belanda. “Tidak, namun lebih mengandung kehendak memuliakan jasmani dan rohani bangsa. Tetapi sebaliknya kemuliaan sesuatu negara dan bangsa sudah pasti berada di dalam negara dan bangsa yang sudah mereka,” ungkapnyanya dalam tulisan *Puspa Rinontje*.

Di podium, Soetomo menegaskan bahwa cita-cita Indonesia Mulia tidak akan terhalang, tak bakal *mandeg* walau negara kita telah merdeka. Tujuan memuliakan bangsa terus dikerjakan kendati seandainya bangsa kita sudah tidak dijajah kolonialisme dan feodalisme, masih harus abadi, masih harus berbakti kepada ibu pertiwi dengan bekerja keras tanpa mengharapkan balas jasa.

Lantaran dinilai berani dan gagasan kebangsaan yang digelontorkan begitu mencerahkan pada masanya, peristiwa peresmian Parindra di *Societeit Habipraya* lekas diabadikan oleh jurnalis *Darmo Kondo*. Di halaman pertama koran Boedi Oetomo itu, terpampang foto Soetomo berdiri bareng para tokoh pergerakan di depan gedung. Tampak senyum kegembiraan dan sumringah terhiaskan dalam wajah mereka. Acara disudahi dengan makan bersama di gedung. Tersembul kelegaan di sana. Dikatakan lega, pasalnya Parindra merupakan gabungan dari *Indonesische Studieclub* dan Persatoean Bangsa Indonesia. Peleburan ini meluaskan ruang gerak dan tema yang digarap: Mula-mula hanya menanamkan rasa tanggung jawab sosial dan politik di kalangan anggotanya yang mayoritas adalah kalangan elite terpelajar. Namun, selepas pendirian Parindra terjangkau oleh problem nasional di sektor sosial ekonomi bahkan nasib petani maka imbasnya ialah munculnya ide cemerlang yang berfaedah bagi pembangunan.

Bukan cuma rombongan priyayi dan kaum cerdik pandai yang memanfaatkan *Societeit Habipraya* untuk *vergedaring* (pertemuan), badan perjuangan lainnya yang ikut di gedung tua yang berada di bibir Jalan Singosaren tersebut adalah Persatuan Jurnalis Indonesia (Perdi). Organisasi ini diisi oleh para jurnalis senior Indonesia untuk membentuk organisasi jurnalis bersama. Ide kebangsaan dan spirit kemerdekaan tak mungkin mampu tersebar dengan baik tanpa peran juru warta. Berbekal pena dan nyali yang tebal, mereka menata gagasan cemerlang yang diunduh dari Soetomo, Soekarno, dan rekan pergerakan lainnya. Selain itu, misi dan sikap tegas jurnalis dalam memerangi ketidakadilan dan penindasan tak luput disuarakan lewat korannya sendiri. Tercatat, Perdi didirikan pada 23 Desember 1933 pukul 24.00 WIB. Pelopornya adalah jurnalis senior dari kaum bangsawan, yakni R.M. Soetopo Wonoboyo dan R.M.Ng. Josodipuro.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Dua fakta pendirian perkumpulan kebangsaan tersebut sejatinya meluruskan kembali makna *Habipraya* yang secara resmi diambil dari sinonim *olah sengsem* atau “upaya mencapai kemuliaan”. Ideologi resmi tersebut hanya dipraktikkan ketika merintis lahirnya Boedi Oetomo cabang Surakarta tahun 1908. Akan tetapi, menurut Kuntowijoyo (2006), ideologi kemajuan itu dikhianati oleh praktik para anggotanya. *Societiet Habipraya* yang dibuka tahun 1910 ini tidak melulu diisi oleh kelompok priayi Kasunanan, Mangkunegaran, dan gubernemen dengan gila hiburan tayub (diikuti mabuk), judi pei, dan ruang *haha-hihi* saja. Elit terpelajar sukses menggeser (mende-konstruksi) penyimpangan itu demi kemuliaan bangsa Indonesia.

Direnungkan, agaknya ada kemiripan sejarah yang hendak ditampilkan Sardono dan sahabat perupa. Koridor Gatot Subroto kini telah menjadi ruang ekonomi-bisnis yang menenggelamkan sejarah lokal yang punya tautan dengan sejarah nasional. Tersirat kerakusan manusia dan mendamba nafsu ekonomi belaka tanpa memerdulikan aspek kebudayaan, sejarah, dan lingkungan sosial yang membentuknya. Oleh karena itu, dengan aksi mural di toko sepanjang jalan Singosaren ini, kesadaran akan ruang sosial dan sejarah kebangsaan “dipanggil pulang” agar kita tidak hampa nilai-nilai kemanusiaan. Mungkin perlu didirikan museum mini *Habipraya* sebagai penjaga ingatan. Ya, dari *Habipraya* untuk Indonesia.

BAB IV

MENABUH SEJARAH MLAYAWIDADA

A. Jalan Gending Mlayawidada

Suasana di Kemlayan tampak lebih semarak. Tak hanya terdengar *Asmaradana*, *Maskumambang*, *Kinanti*, dan *Pocung* pada acara *sepasaran bayen* (bayi berusia 5 hari) itu. *Dhandanggula* juga enak terdengar oleh pelantun yang memahami dengan persis dan benar perihal *guru wilangan*, *guru lagu*, *jumlah gatra*, sekaligus watak masing-masing tembang. Juga mengerti cara bernapas yang baik manakala tengah bersenandung. Sejumlah seniman berkumpul di *ndalem* milik Karya Taruna, bersiap memukul gamelan yang sudah tersedia di pendapa. Mereka sedari kemarin memang telah berkencan untuk *lek-lekan*, begadang semalam suntuk dan menabuh gamelan demi meramaikan perayaan lima hari Karya Taruna memperoleh momongan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Foto: Heri Priyatmoko (2010)

Gambar 4.1 *Ndalem* Milik Keluarga Mlayawidada Tahun 2010

Karya Taruna menandai hari Minggu Pon, 1 *Robingulakir* 1841 *Wuku Julungwangi Windhu Adi* atau 4 Juni 1911 Masehi sebagai hari istimewa. Pada tanggal itulah, buah hatinya bernama Sumardi dilahirkan di tengah kampung berlorong sempit. Garis nasib tidak ada yang tahu, anak bungsu ini kelak menjadi empu karawitan Surakarta terkemuka dengan nama Mlayawidada. Dari rahim istri Karya Taruna, sebelumnya telah lahir Sumarjo Truna Mlaya, Kustiyah Bojrodikoro, dan Sutarti Hartosupomo. Sebagai anak ragil, seperti aturan konvensional dalam keluarga Jawa, di kemudian hari Mlayawidada menempati *ndalem* tersebut.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.2 Mlayawidada Muda Tahun 1929

Mentari di atas ubun-ubun. Minggu siang yang terik terasa betul di kawasan Solo timur. Saya menggeber motor menuju perumahan Jatèn, Karanganyar, menemui menantu serta cucu ragil Mlayawidada, yaitu Diyem dan Titik Kusumawati. Diyem ialah istri dari Agusdi, anak semata wayang Mlayawidada yang telah meninggal duluan. Dalam usia senja, Diyem tampak tak kesulitan merapikan ingatan tentang kehidupan Kemlayan berikut keluarga Mlayawidada. Dijelaskan, ada darah Paku Buwana IX (1861–1893) yang mengalir dalam tubuh Mlayawidada bersama ketiga kakaknya itu. Genealogi sejarah diurai, Karya Taruna merupakan anak dari emban Ijo, perempuan yang diambil Paku Buwana IX sebagai selir.

Karya Taruna mengunci rahasia ini serapat mungkin. Anak-anaknya tak diberi tahu, tanpa kecuali Mlayawidada. Si ragil Karya Taruna ini baru menyadari rahasia tersebut tatkala mencari *tamba* atau obat untuk anaknya tahun 1940-an. Mlayawidada menjumpai Gusti Pangeran Haryo Mlayakusuma di *ndalem* Mlayakusuman, masuk

Buku ini tidak diperjualbelikan.

kompleks timur Baluwarti. Pemilik rumah Mlayakusuman membeberkan sejarah keluarga Mlayawidada yang masih punya alur dengan Paku Buwana IX. Bahkan, Paku Buwana XII juga mengetahui cerita itu, dan membagikannya kepada Saptono, murid *kinasih* Mlayawidada. Beberapa tahun silam, saya juga sempat menemui Saptono yang menjadi dosen di ISI Yogyakarta. Di kediamannya di Pajang, Saptono yang pernah menjabat *miji* (penanggung jawab) karawitan Keraton Kasunanan membenarkan hal itu. Emoh ribet dan tak gila sanjung-puji, Mlayawidada tidak menggubris dirinya masih trah raja. Ia ingin lebih bebas, tanpa aturan ketat sebagaimana keturunan bangsawan, ujar Diyem menirukan pendapat Mlayawidada.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.3 Agusdi, Buah Hati Mlayawidada

Laiknya bocah Kemlayan lainnya, Mlayawidada kecil benar-benar dikungkung aneka rupa olah seni yang semerbak di Kemlayan. Acara *macapatan*, *klenengan*, *wayangan*, *jogedan*, *guyonan*, terus merasuki batin dan mengisi jiwa penghuninya. Lingkungan keluarga dan masyarakat setempat secara langsung membentuk, mengasah,

Buku ini tidak diperjualbelikan.

dan mengukir Mlayawidada menjadi manusia pecinta sekaligus pelaku seni. Terlebih lagi, sedari lahir, darah seni merembes dalam dirinya dari kakeknya, Ranapangrawit serta kakaknya yang bernama Truna Mlaya.



Sumber: Heri Priyatmoko (2010)

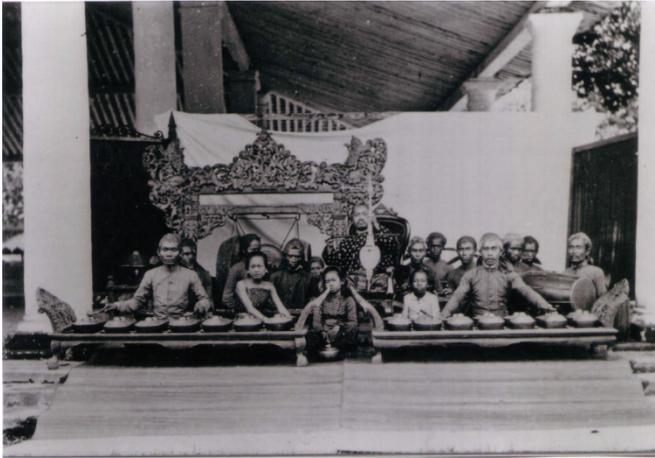
Gambar 4.4 Lukisan Truna Mlaya

Selain faktor lingkungan dan kontribusi keluarganya, kedekatan Mlayawidada dengan seperangkat alat musik Jawa ini terbangun atas peran sang paman bernama Copangrawit yang sama-sama bercokol di Kemlayan. Tetangga dan kerabatnya yang rata-rata merupakan abdi dalem niyaga istana Kasunanan ini sering tampil di luar Kemlayan. Bocah Kemlayan sesekali melihat pementasan itu, bukan saat latihan di kampung saja. Apa yang dilihat, dirasakan, serta didengar Mlayawidada memengaruhi hatinya untuk turut kesengsem dengan gending Jawa dan keprigelan nabuh.

Kepercayaan diri Mlayawidada teruji manakala baru berumur satu dekade. Ia diminta menghibur keluarga bangsawan di *ndalem* Sasanamulya yang biasa ditempati putra raja. Bersama niyaga

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Kemlayan lainnya, ia menabuh gending *Kodhok Ngorek* dalam suasana meriah pagi itu. Burung emprit yang hinggap di pepohonan kiri-kanan gazebo Sasanamulya seakan berjingkrak mengikuti irama gending. Dengan raga kecil, dirinya tanpa ragu memukul gamelan di hadapan kaum bangsawan yang sedang berpesta. Keraton tertua dinasti Mataram Islam itu memasuki masa keemasan. Dalam tradisi bermusik di kerajaan, gamelan *Kodhok Ngorek* lumrah dimainkan tatkala raja mengkhitankan putranya. Di samping itu, gending *Kodhok Ngorek* dipakai pula untuk mengiringi pesta perkawinan.



Sumber: Dok. ANRI (2012)

Gambar 4.5 Gamelan Jawa di Surakarta Era Kerajaan

Sepulang nabuh dari *ndalem* Sasanamulya, anak berumur 10 tahun ini diupah 0,25 (setali) oleh komandan regu pangrawit. Pekerjaan pada pagi hari itu telah beres, tak ada kerikil merintang. Lumrah kalau deg-degan, namanya juga tampil perdana. Lalu, ia tidak langsung balik ke Kemlayan sebab siang harinya Mlayawidada diajak kembali oleh niyaga dewasa memainkan gamelan di alun-alun utara, tepatnya di dekat ringin kurung sisi timur. Mlayawidada bersama rekannya diberi amanah mengiringi latihan prajurit yang akan dipertontonkan kebolehnya kepada tamu istana. Dari jerih payah

Buku ini tidak diperjualbelikan.

selama sehari tersebut, Mlayawidada berhasil membawa pulang uang 0,5 (setengah rupiah), jumlah yang fantastis untuk ukuran anak didik itu.

Muncul sepotong pertanyaan, mengapa Mlayawidada yang masih kecil dilamar ikut bermain gamelan di area keraton? Analisis historisnya, saudara bersama tetangganya yang merekomendasikan Mlayawidada untuk tampil. Mereka sudah paham dan bisa mengukur kelebihan anak kecil ini. Niyaga lainnya dapat membimbing apabila terjadi kesalahan dalam pertunjukan *klenengan*, juga mencoba memberi kesempatan bagi bocah-bocah Kemlayan untuk mengembangkan diri di luar tembok rumah. Mlayawidada diajak karena pihak kerajaan juga membutuhkan pemain gamelan yang banyak. Di istana sudah ada pemilahan atau bagian untuk kelompok Mlaya, Pangrawit, dan Pradangga sehingga tidak gampang asal nabuh. Apalagi dirinya keturunan abdi dalem seniman sehingga punya akses mendekati ke lingkaran tembok keraton.



Sumber: Dok. ANRI (2010)

Gambar 4.6 Niyaga nabuh gamelan di ruang terbuka.

Kesan tampil perdana di kawasan keraton ini terus membekas dalam batok kepala si bocah. Tidak ludes untuk jajan makanan, agar *temonjo* (tidak sia-sia) upah yang diterimanya dibelanjakan kain mori untuk membuat sayak atau rok yang dijahit oleh ibunya sendiri.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Busana tersebut dipakai Mlayawidada kala bersantai di rumah, dan jelang tidur malam dicopot kembali. Terus diingatnya kesuksesan pentas pertamanya itu, dan dapat duit membuat hati tambah riang.

Tiga tahun kemudian setelah peristiwa menabuh di *ndalem* Sasanamulya, Mlayawidada mulai mengenyam pendidikan di sekolah *Ongko Loro* Muhammadiyah di Kauman, Pasar Kliwon. Jarak antara Kauman dengan Kemlayan relatif dekat, hanya sepelemparan tom-bak. Ia menimba ilmu di situ tahun 1924, dua windu setelah program Politik Etis diluncurkan pemerintah kolonial Belanda untuk mem-balas budi. Sekolah didirikan untuk menggembleng anak bumiputra dengan masa studi enam tahun. Sekolah formal yang terstruktur dan mengharuskan murid datang pagi hari tak bikin Mlayawidada betah. Di lembaga pendidikan berbasis agama Islam tersebut, Mlayawidada hanya sampai kelas V alias tidak tamat. Pasalnya, ia kesulitan bangun pagi untuk berangkat sekolah lantaran sering begadang berlatih gamelan hingga larut malam, bahkan berpentas. Dipaksa masuk, di dalam kelas dirinya terkantuk-katuk. Ia makin malas karena Mlayawidada merasa mampu memperoleh duit dari hasil *manggung* tanpa repot mendengarkan penjelasan guru yang *ndakik-ndakik* di kelas. Ia merasa mampu membaca-menulis pun sudah cukup.

Kian hari Mlayawidada kian *kedanan* alias tergila-gila meng-gumuli pendidikan nonformal karawitan bersama keluarga dan tetangganya. Ia terus menguntit kemana pun mereka bermain gamelan di luar Kemlayan (Hastanto, 1985). Di rumah, Truna Mlaya mengajarkan Mlayawidada menabuh bonang dan rebab, sementara Ranapangrawit membimbing gending bonang. Alih-alih mencatat dalam kertas maupun papan tulis, apa yang diajarkan kedua se-nior Mlayawidada itu cukup dilisankan, dan acapkali tanpa diikuti langsung memukul gamelan. Di sinilah, daya ingat Mlayawidada benar-benar teruji dan terasah. Kudu menghafal gending tanpa mencoretkannya di atas kertas bukanlah pekerjaan gampang. Selepas kedua gurunya henggang, Mlayawidada mempraktikkan memukul bilah-bilah gender yang ada di rumahnya. Tahun 2010 masih hangat dalam ingatan, saya mendapati bekas saron dari besi di gubugnya.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.7 Mlayawidada memainkan rebab di rumah tahun 1960.

Terkadang dia bertandang ke rumah Wiryawitana yang dititipi seperangkat gamelan besi milik Ranupangrawit. Bersama Wiryawitana, dirinya dipandu mempelajari bonang penerus dengan *gendhing ladrang Randha Ngangsu*, *ladrang Moncer*, dan *ladrang Ayun-ayun*. Bermodal ketiga gending ini, nyali Mlayawidada ditempa dengan mengikuti *klenengan* bareng niyaga Kemlayan lainnya. Di mata Mlayawidada, ajang *klenengan* tersebut merupakan tempat menginjeksi kemampuan tanpa tepi. Ibarat langsung *nyemplung* di kawah candradimuka, dalam *klenengan* dirinya sanggup memainkan bonang penerus gending apapun. Sejak dari rumah, ia menyiapkannya betul.

Wiryawitana gembira melihat tingginya antusiasme si bocah belajar gamelan. Ia juga *titis* menerawang laku kreatif Mlayawidada dalam bermusik Jawa. Dengan penuh kesabaran Wiryawitana mendorong Mlayawidada mempelajari bonang yang lain. Contohnya, *bonang barung* dengan teknik paling sederhana seperti *mipil lamba* dan *mipil rangkep*. Adapun gending yang dibawakan ialah *ladrang Sambawa pelog lima*, *ladrang Kagok pelog lima*, serta *Taliwangsa pelog lima*. Dalam asuhan Wiryawitana yang dilambari kasih sayang,

Buku ini tidak diperjualbelikan.

kemampuan Mlayawidada terus melejit sampai mencuri perhatian Truna Mlaya untuk mewariskan notasi *balungan* dari kakeknya. Truna Mlaya menyadari betul, Mlayawidada harus terlebih dahulu menguasai emosi dan membuktikan konsistensi belajar karawitan. Baru selanjutnya ia diajari notasi *balungan* milik keluarganya itu.

Mlayawidada membagikan cerita kepada Saptono ketika mene-
mani latihan karawitan di Makamhaji bahwa proses penempaan itu
terjadi tahun 1929 atau saat Mlayawidada berumur 18 tahun. Detik
itu, pemakaian notasi belum mewabah di kalangan niyaga istana
sebab masih banyak dari mereka yang buta huruf. Dalam waktu
bersamaan, Mlayawidada belajar kendang kepada Mas Ngabehi
Mlayareksaka yang juga menjadi tempat jujugan seniman Yogya,
Larasumbogo dan Tjakrawasita. Berminggu-minggu dirinya tak
lelah menyuntuki kendang ageng (besar).

Cara yang diajarkan Mlayareksaka unik, yaitu menirukan suara-
nya secara lisan. Lantas, dilanjut mempelajari teknik *kebukan*. Mla-
yareksaka mengajari rupa-rupa teknik: (1) *kendhang I (setunggal)*
ladrangan slendro dan *pelog*; (2) *kendhang II (kalih) ketawang slendro*
dan *pelog*; (3) *kendhang II (kalih) ladrangan slendro* dan *pelog*; dan
(4) *kendhang I (setunggal) merong kethuk 2 kerep slendro* dan *pelog*.
Pengetahuan kendangan dibabar secara perlahan sampai murid be-
nar-benar paham.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.8 Mlayawidada mengisap candu bersama
tetangga di Kemlayan tahun 1940.

Truna Mlaya selepas menurunkan *kawruh* tentang *balungan*, tahun berikutnya mengajari Mlayawidada menggesek rebab. Sepanjang tahun 1930 Mlayawidada belajar urut dari cara memegang rebab, cara menyetelnya menjadi sama dengan laras gamelan, dan tata jari. Setelah ketiga teknik itu berhasil direngkuh, remaja Mlayawidada bergeser belajar *rebaban pathetan slendro sanga jugag*. Dirinya terlebih dahulu menghafal lagu dan syair sebelum memainkannya dalam rebab. Ia memadukan rebab dengan gender, gambang, serta suling. Tidak *mandeg* sampai di situ, kawruh bonang dan *balungan* gending diserap dari Ranapangrawit. Dirinya diajari *tukung pelog barang* dan *gendhing bremara pelog lima*. Alih-alih pelit membagikan ilmu karena takut tersaingi dan tidak ada waktu untuk melatih, keluarga seniman Mlayawidada justru getol mencurahkan perhatian kepada anak kecil guna mewarisi pengetahuan karawitan yang digendongnya.

Tuturan mengenai *lelaku* berkesenian Mlayawidada yang diingat betul oleh Diyem adalah siasat menghafal gending. Menghapal gending bagi niyaga merupakan sesuatu yang tidak bisa diganggu gugat. Jika tidak punya hafalan gending, niyaga bisa kelabakan jika menceburkan diri dalam arena *klenengan* sebagai penyaji depan, yaitu bonang, rebab, gender, dan kendang. Terlebih lagi, para niyaga sebelum *klenengan* tidak berkencan untuk menentukan gending. Tak ayal, hafalan mutlak diperlukan ketimbang malah jadi tertawaan.

Mlayawidada berupaya keras menghafal saban gending lewat melagukan gending per bagian kalimat lagu (*padang ulihan*) secara berkali ulang, serta melagukan larasnya (*rengeng-rengeng*). Belakangan ia mulai mencatatnya dengan kertas rokok. Di malam hari, ia menghafal gending sampai pukul 02.00. Jika dirasa masih kurang, kakinya terayun ke luar rumah selepas subuh. Ia menghafal gending seraya menyusuri jalan. Tak cukup hanya mondar-mandir di gang depan rumah, ia mengitari Solo sisi selatan hingga Pajang. Ini jembatan keledai menghafal gending. Sepulang jalan-jalan pagi, biasanya ia mampir sarapan di warung soto, ungkap Diyem kepada saya. Agak siang, Mlayawidada menggelar tikar mendong untuk tidur di *ndalem*, bawah pendapa.



Foto: Heri Priyatmoko (2011)

Gambar 4.9 Diyem Tahun 2011

Notasi pemberian Truna Mlaya dipakai untuk rujukan menghafal gending. Notasi milik kakaknya itu tidak bergaris, belum diatur secara sistematis, dan belum dipisah-pisahkan untuk setiap empat nada *balungan*-nya (gatra). Mlayawidada butuh waktu antara 3–4 jam guna menghafal sebuah gending. Hingga usia senja, *lelaku* tak sepele ini masih dilakoninya. Bukan sebatas olah fisik dan olah pikiran, Mlayawidada sejatinya tengah mengerjakan aktivitas spiritual, *lelana* untuk memahami kawruh sedalam mungkin, *ilmu entuke kanthi laku*.

B. Menjadi *Abdi Dalem Istana*

Sebagaimana disinggung pada bab sebelumnya perihal perkawinan kelompok seniman di Kemlayan, Mlayawidada melepas masa lajang tahun 1932 setelah berhasil merampok hati perempuan asal Tipes, Solo bernama Atmani. Mereka menikah hingga maut memisahkan. Setelah menikah di usia 21 tahun, nama Mlayawidada remaja ditambahi Sumardi Wiryowinoto. Ia memilih tinggal di Kemlayan ketimbang di Tipes, lagipula jarak kedua kampung itu juga tidak sampai memakan waktu 20 menit naik sepeda kumbang. Pasangan

pengantin tersebut hidup dengan penuh kesederhanaan. Untuk menambah penghasilan suami sebelum nyantol di keraton, Atmani berpikir mengikuti jejak ibu mertua berjualan emas dan berlian.



Sumber: Dok. Keluarga Mlawidada (2010)

Gambar 4.10 Mlawidada Bersama Atmani Tahun 1934

Mendengar peluang masuk menjadi abdi dalem Keraton Kasunanan, Mlawidada tahun 1934 bergegas mendaftarkan diri. Ia diberitahu oleh tetangga rumahnya di sebelah timur, Mas Ngabehi Ndayapradangga, untuk mengikuti jalur magang di Kepatihan. Ndayapradangga merupakan abdi dalem niyaga yang lama bekerja di bidang karawitan Kepatihan. Jabatannya kala itu adalah ketua. Usai memantapkan diri menjadi abdi dalem, Mlawidada *sowan* ke Kepatihan. Hati terpanggil melayani pembesar Kepatihan dikarenakan kultur yang kuat saat itu bahwa pekerjaan abdi dalem dihormati oleh masyarakat, selain warga Kemlayan rata-rata menjadi pegawai istana. Modal lainnya ialah Mlawidada masih keturunan priyayi sebab orang tua serta kakeknya mengabdikan pada *penggede* keraton. Di samping itu, ia punya bakat berkesenian yang luar biasa.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Keluarga priyayi detik itu mudah mengajukan anaknya untuk ikut magang di kantor kerajaan (Soeratman, 1989).



Sumber: repro buku Graaf (1986)

Gambar 4.11 Kantor Kapatihan Era Kerajaan

Mlayawidada diberi tugas pembonang kala magang di Kapatihan. Sebagai pembonang, ia disarankan meniru *pipilan bonangan* yang dikembangkan Tarmo Pangrawit. Di *ndalem* Kapatihan, Mlayawidada bekerja sembari menyesap *kawruh* seluas mungkin dari para seniornya, seperti halnya siswa magang. Dirinya menekuri pelajaran gending hasil garapan niyaga Kapatihan, terutama gending *klenengan*. Dalam benak Mlayawidada, tempat ini sangat tepat untuk menempa diri mengolah aneka gending. Kapatihan merupakan ruang politik yang dikendalikan patih dengan memiliki kebebasan berkreasi seni dan bagus atmosfer intelektualnya. Ini terbukti dengan lahirnya Paheman Radyapustaka yang dipandegani Patih Sasradiningrat IV di kompleks ini. Dengan kelonggaran inilah, para niyaga dititahkan menjajal kedigdayaan seninya. Kreativitas justru sulit terbendung, bak banjir bandang sehingga banyak gending lahir dari sini. Magang selama triwulan, Mlayawidada mengantongi berita penerimaan niyaga Punakawan di Keraton Kasunanan. Tanpa pikir panjang, dirinya lekas mendaftar.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Dok. keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.12 Mlayawidada menjadi abdi dalem istana Kasunanan memakai dodotan tahun 1930.

Mlayawidada menyudahi masa magang dengan hengkang dari Kepatihan guna merespons lowongan niyaga Punakawan. Namun sayang, masih ada selusin pegawai magangan niyaga Punakawan yang belum diangkat. Akhirnya, keinginan Mlayawidada melayani raja kandas. Menganggur tak berapa lama, dirinya memperoleh panggilan mengikuti seleksi penerimaan abdi dalem niyaga Kadi-paten. Ia langsung diuji oleh dedengkot niyaga istana, seperti K.R.T Wiryodiningrat, R. Ng. Riyo Guna Pangrawit, dan R. Ng. Atmonardowo. Nama yang disebutkan pertama dan kedua adalah tetangganya di Kemlayan.

Tesnya tidak enteng. Mlayawidada diminta menyuguhkan beberapa instrumen gamelan, antara lain slenthem, kendang ageng, serta bonang barung. Ketiga penguji menitahkan Mlayawidada memainkan *gendeng Undansore slendro nem* dengan memakai ken-

Buku ini tidak diperjualbelikan.

dang. Tanpa kesulitan dirinya memainkan alat musik itu sesuai yang dikehendaki penyeleksi. Ajaran kendang dari Mlayareksaka masih membekas. Tak butuh waktu lama pada 9 Oktober 1934 Mlayawidada dinyatakan lulus seleksi. Setelah *seba*, dia disodori surat keputusan diploma kriya niyaga berisi kepangkatan sebagai abdi dalem jajar IV. Pola yang hidup di kerajaan, setiap pegawai yang diterima bekerja di istana akan diganjar gelar plus nama. Mlayawidada menyandang nama anyar, yaitu Puspawidada.

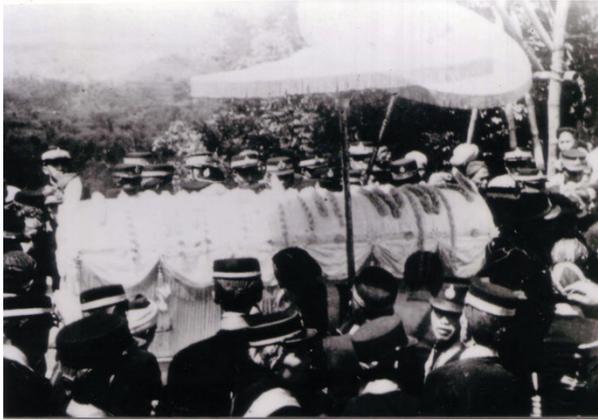


Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.13 Mlayawidada berdiri di belakang paling kiri bersama abdi dalem niyaga lainnya tahun 1935

Mlayawidada berpangkat jajar IV, semula memikul amanah sebagai penyaji kenong dan suling setiap *pisowan*. Lantas, naik menjadi miji pembongang. Tugas yang diembannya tidak dikerjakan setiap hari, melainkan sesuai giliran atau jatah piket. Taruhlah contoh, menabuh gamelan di Paningrat setiap Senin dan Kamis tatkala raja *sinewaka*. Mlayawidada setiap Rabu dan Sabtu disuruh mengiringi latihan *Bedhaya* dan *Srimpi*. Ia aktif pula mengiringi upacara *tin-*

galan jumenengan dalem, tinggalan wiyosan dalem, Grebeg Sekaten, serta upacara lainnya. Semasa Paku Buwana X duduk di singgasana, keraton bergelimang upacara. Berstatus mentereng, hidupnya juga makmur dengan bekerja melayani kerajaan bergaji F7. Bagi keluarga perolehan gaji sebesar itu relatif aman untuk memenuhi kebutuhan hidup. Selama setengah dekade, Mlayawidada bertugas di Kadipaten. Selepas Paku Buwana X tutup usia pada Maret 1939, Mlayawidada diangkat menjadi abdi dalem kasepuhan golongan *tengen* (kanan).



Sumber: Twitter Potret Lawas

Gambar 4.14 Jenazah Paku Buwana X hendak dibawa ke Imogiri tahun 1939.

Masyarakat Jawa pada umumnya menderita sewaktu penjajah Jepang merangsek ke Hindia Belanda. Tahun 1943 Mlayawidada bergabung menjadi anggota laskar (*guntai*) yang disiapkan menangkis serangan Amerika dan Inggris. Ia cekatan dan ditunjuk memimpin regu (*buntaicho*) berpangkat *Gocho* (kopral) dengan mengetuai 10 orang laskar. Setiap hari Mlayawidada memimpin anggota berlatih berbaris, berperang, serta memadamkan kebakaran. Tahun 1944 pangkatnya naik menjadi *Soucho* (sersan) membawahi 3 regu. Mlayawidada juga didapuk sebagai *Kumicho* (ketua warga) di Kemlayan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Selama Jepang mengangkangi Surakarta, aktivitas kesenian macet. Bahkan, Grebeg Sekaten sempat ditiadakan karena mahalanya pangan dan larangan berkumpul. Pekerjaan di keraton melompong, gaji yang diterimanya sedikit. Kendil keluarga seketika *ngguling*. Nasib barisan niyaga istana merana, akhirnya ia memilih menjadi pangrawit di luar keraton dan *mbarang* demi menyambung hidup. Contohnya, Mlayawidada bersama rombongan *mbarang* ke Lasem selama seminggu. Seniman yang turut rombongan adalah Jayapangrawit, Warsapangrawit, Puspopalita, Truna Mlaya, Tarnopangrawit, S. Ngaliman Tjondropangrawit, Kartomlaya, Trisnopangrawit, dan Sukinah (Sukorini). Mereka suguhkan *klenengan* dan *gambyong*. Ngamen selama seminggu, setiap pemain mengantongi upah Rp300. Mlayawidada dan Tarnopangrawit setiap Kamis malam bergabung dalam rombongan ketoprak di alun-alun Lasem demi mencari tambahan sekitar Rp50. *Lelakon* seniman tradisional memang tidak selalu mulus.

C. “Angkat Kaki” dari Keraton

Terbitnya matahari kemerdekaan bangsa Indonesia memiliki imbas luar biasa di lingkungan Keraton Kasunanan. Dampak itu dirasakan oleh para abdi dalem. Pelan-pelan kekuatan dan juga kekuasaannya kepada abdi dalem mulai memudar. Bila dulu keraton mampu *nguripi* para abdi dalem, kini mereka “angkat tangan” alias menyerah. Kemerdekaan telah memberikan jalur lain atau dunia lain yang lebih menjanjikan bagi kaum seniman. Kelompok abdi dalem menyadari dengan bermodalkan ilmu dan juga keterampilan yang dimiliki, mereka berani mengarungi jagad yang mungkin penuh ketidakpastian. Usaha mereka berkesenian di dalam masyarakat pada akhirnya bertuah keberuntungan setelah Indonesia keluar dari jeratan kolonialisme.

Bak burung di dalam sangkar, mereka juga ingin bebas dari kungkungan keraton. Terdesak kebutuhan, para seniman tradisi ini menciptakan panggung sendiri berkeliling ke luar keraton. Selain itu, mereka juga menularkan apa yang dikuasainya kepada masyarakat. Layaknya seseorang yang telah ahli dan mumpuni, mereka menjadi

magnet bagi orang yang ingin belajar kesenian karawitan dan tari gaya Surakarta.

Kesadaran akan mengikisnya seniman keraton akibat usia membuat para seniman ini menabur benih pangrawit baru dan seniman yang mewariskan keahlian mereka. Mereka memiliki visi untuk mengajarkan seni karawitan dan juga tarian gaya Surakarta kepada publik. Salah satu pangrawit yang gigih melakukan ini adalah Mlayawidada dan S. Ngaliman Tjondropangrawit.¹¹ Gayung pun bersambut antara pemerintah dan para seniman. Mlayawidada bersama seniman lainnya butuh ruang organisasi untuk lebih mengembangkan kesenian, sementara pemerintah pusat mewadahi dalam organisasi Konservatori Karawitan (Kokar). Mereka pun bertemu dalam satu irama yang saling mendukung dan melengkapi. Dari sinilah awal nasib para seniman dan abdi dalem mulai berubah lebih baik.

¹¹ Perihal usaha diseminasi dan edukasi seni tradisi semacam karawitan gaya Surakarta kepada publik di luar lingkungan istana, bisa disimak karangan Indra Tranggono, Butet Kartaredjasa. *33 Profil Budayawan Indonesia* (Yogyakarta: TVRI, 1990), hlm. 40 dan 82. Pustaka yang dikeluarkan oleh lembaga plat merah (TVRI) ini mengangkat sosok empu Kemlayan, yakni Mlayawidada dan S. Ngaliman Tjondropangrawit yang pernah disuntuki kegelisahan untuk membawa karawitan dan tari ke tengah masyarakat luas.

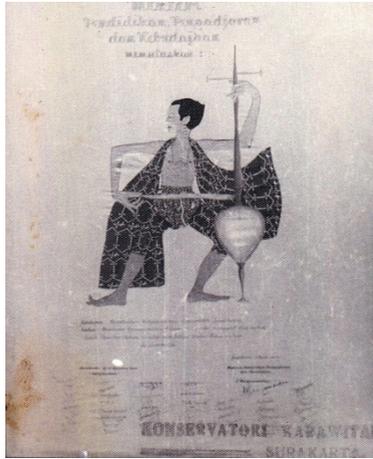


Sumber: Dok. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (2010)

Gambar 4.15 K.R.M.T. Brotodiningrat sebagai Ketua Peresmian Pendidikan Konservatori Karawitan Indonesia pada 27 September 1950

Setelah kemerdekaan, ada yang menarik perhatian sejarawan Kuntowijoyo untuk menganalisis. Usai pemerintahan terbentuk, sistem birokrasi diadopsi dari cara-cara keraton. Pemerintah menjalankan birokrasi dengan mengadopsi birokrasi ala kerajaan. Dalam sistem birokrasi ini diibaratkan seorang abdi dalem bersetia dan patuh kepada perintah raja. Artinya, birokrasi ada untuk melayani kepentingan raja. Sementara dalam pemerintah, birokrasi dibuat untuk melayani negara (Kuntowijoyo, 1994).

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Dok. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (2010)

Gambar 4.16 Lambang Konservatori Karawitan Indonesia di Surakarta

Republik yang baru ini kemudian memberi definisi baru mengenai konsep abdi dalem seperti Mlayawidada dan S. Ngaliman. Bila dulu konsep abdi dalem adalah melayani raja, kini abdi dalem berubah menjadi abdi negara yang melayani masyarakat. Kriteria-kriteria pengangkatan abdi negara pun mengalami perubahan mendasar daripada pemilihan abdi dalem. Kriterianya berdasarkan rasional, dan bukan atas kemurahan raja lagi. Abdi dalem menjadi memiliki ruang atau tempat dalam luar lingkungan keraton yang semula begitu tertutup. Kini, setelah kemerdekaan, abdi dalem Mlayawidada bersama kawannya semakin terbuka untuk berbagi ilmu kepada masyarakat sekaligus menemukan “ruang baru”.

Setelah keluar dari keraton, Mlayawidada kemudian mendapatkan tempat sebagai abdi negara. Melalui Kokar abdi dalem dari kampung Kemlayan mendapatkan ruang untuk edukasi berkesenian. Mereka sedang ditimpa keberuntungan sebab yang merekrut adalah pemerintah langsung. Para abdi dalem tersebut adalah Mlayawidada, Martapangrawit, Parsono, Mlayareksaka Djoyomlaya, Hadipurwoko,

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Karyopradangga, Gunopangrawit, Yasapradangga, Warsadiningrat, Warsapangrawit, dan kemudian terakhir menyusul adalah S. Ngaliman Tjondropangrawit.



Sumber: Dok. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (2010)

Gambar 4.17 Para Pendidik di Kokar Tahun 1950-an

Para pangrawit ini di zaman perjuangan menuju kemerdekaan sebenarnya sudah menjadi pejuang. Walau sudah bekerja di lingkungan pemerintah, mereka masih bekerja di lingkungan keraton. Hal ini terjadi lantaran iklim kantor dan sistem kerja kantoran belum tertata rapi atau belum terbangun, ungkap Diyem menirukan Mlayawidada. Ibarat kata, para abdi dalem yang sudah purnatugas alias pensiun ini agak canggung dengan situasi kantoran yang belum mapan. Hal ini cukup dimafhumi bahwa model pemerintahan karesidenan belum mapan karena peralihan dari sistem pemerintahan tradisional kepada sistem birokrasi rasional yang tentu saja berbeda dari sistem pemerintahan di keraton.

Semula, Mlayawidada mengisahkan ada seorang abdi dalem yang mendaftar menjadi pegawai. Menurut pengakuan abdi dalem tersebut, ia memperoleh informasi dari Ndoyopradangga yang tidak lain adalah tetangganya sendiri bahwa Kantor Karesidenan Surakarta

Buku ini tidak diperjualbelikan.

membutuhkan tenaga atau staf, khususnya bagi mereka yang memiliki kemampuan dalam seni karawitan alias pangrawit. Dengan sembunyi-sembunyi dari Keraton Kasunanan, Mlayawidada mengajak Martapangrawit, Warsopangrawit, dan Puspopalito mendaftarkan diri. Pemerintah Karesidenan pun merasa senang akhirnya menemukan orang-orang yang pas untuk kantor mereka. Para seniman dan abdi dalem itu seperti naik “kereta ekspres”, artinya mereka lolos langsung tanpa melewati tes wawancara dan uji kemampuan.¹²



Sumber: Dok. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (2010)

Gambar 4.18 Empu dan Guru pada Kokar 1950

Ibarat dewi fortuna sedang berpihak pada para pangrawit ini, para seniman dan abdi dalem lebih diperhatikan oleh pemerintah. Mereka memperoleh penghasilan yang lebih besar ketimbang saat di keraton. Pada lembaga kesenian pemerintah, mereka mendapatkan Rp250 per bulan, sedangkan oleh keraton ketika menjadi abdi dalem niyaga sebesar Rp10 per bulan. Angka yang terpaut jauh itulah yang membuat para seniman ini menjadi lebih *plong* dan nyaman bekerja di instansi pemerintah. Mlayawidada adalah satu satu seniman

¹² Di samping memiliki kepiawaian memainkan alat musik karawitan, empat tokoh ini tergoda menjadi pegawai karawitan kantor Karesidenan Surakarta supaya lebih leluasa membantu perjuangan gerilya. Tatkala perang kemerdekaan, *ndalem* yang dihuni Mlayawidada digunakan untuk menyimpan bedil dan perlengkapan perang lainnya. Simak Moch. Nursjahid, “S. Mlayawidada Pemegang Anugerah Seni 1979”, dalam *Minggu Ini Suara Merdeka* 16 September 1979.

bernasib mujur. Kantor Karesidenan Surakarta resmi mengangkat Mlayawidada sebagai pegawai resmi pada tanggal 1 Mei.¹³



Sumber: Dok. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (2010)

Gambar 4.19 Mlayawidada bermain rebab di Kokar pada tahun 1950.

Kabar gembira ini pun diam-diam terendus sampai ke pihak keraton. Keraton pun merasa berang dan melayangkan surat kepada Mlayawidada bersama teman-temannya. Prabuwinoto memberi layang teguran kepada empat seniman itu untuk menentukan pilihan keraton atau ikut pemerintah. Mereka pun akhirnya mencurahkan isi hatinya saat bertemu penggede keraton Prabuwinoto. Walaupun harus meninggalkan keraton, mereka pun siap berhenti menjadi abdi dalem niyaga.

Kondisi keraton yang semakin pudar pamornya membuat sulit mencari pengganti para seniman pangrawit ini yang memahami

¹³ *Surat Keputusan Residen Surakarta No 13/5k/Kar 29 November 1948*. Mlayawidada dinyatakan purnatugas tahun 1970 Golongan I dan memperoleh gaji Rp1.170 sebulan. Simak *Arsip Surat Pensiun dan Tunjangan Kepala Kantor Urusan Pegawai RI 16 Maret 1970*.

secara mendalam gending-gending Jawa gaya Surakarta. *Pengageng parentah* keraton memberi solusi atas masalah ini. Keraton pun bersikap luwes. Artinya, mereka tetap menjalankan pekerjaan mereka di keraton dan diperbolehkan bekerja di instansi pemerintah (Saptono, 1998). Keraton pada akhirnya dihadapkan pada situasi yang dilematis. Posisi antara menerima para pangrawit ini lepas sepenuhnya atau diberi kelonggaran agar bisa menularkan ilmunya kepada publik atau masyarakat umum. Pada akhirnya para pangrawit ini harus berdiri di dua kaki, yakni Keraton Kasunanan dan Pemerintah Karesidenan Surakarta. Penggede keraton menyayangkan sikap para seniman ini dikarenakan loyalitas abdi dalem yang sudah bermula sejak periode Paku Buwana X hingga XII akhirnya mengalami keruntuhan.

Menjadi “rebutan” itulah gambaran para seniman pangrawit saat mereka dihadapkan pada impitan kebutuhan dan juga perubahan zaman atau memilih setia dan loyal kepada keraton dengan penghasilan yang pas-pasan. Artinya, fakta sejarah ini dapat disimpulkan bahwa selepas kemerdekaan, ada ajang tarik ulur eksistensi antara Keraton dengan Pemerintah Republik Indonesia. Pamor dan kekuasaan keraton yang kian *angslup* (tenggelam) serta kemampuan keraton untuk menghidupi para seniman ini pun semakin ambruk. Sementara pemerintah butuh seniman dan abdi dalem untuk mengembangkan kesenian dan menyemaikan kebudayaan. Baik secara ekonomi maupun sosial, keraton pun harus mengakui ketidakmampuan mereka menghidupi secara layak para pekerja atau seniman Kemlayan untuk menyambung hidup mereka. Secara tidak langsung, keraton harus mengakui derap langkah perubahan zaman yang terjadi di lingkungan Kemlayan.



Sumber: Dok. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (2010)

Gambar 4.20 Warsadiningrat tampak menyalami Menteri P dan K yang datang mengunjungi Kokar.

Selepas kemerdekaan, para seniman Kemlayan memiliki identitas ganda tanpa kecuali Mlayawidada. Mereka memiliki dua majikan, sebagai abdi dalem sekaligus abdi negara. Secara sosial para abdi dalem niyaga jelas memiliki keahlian yang diakui dan cenderung langka. Atas kesadaran itulah, para seniman Kemlayan berani untuk keluar dari lingkungan keraton yang dianggap tidak lagi mencukupi kebutuhan mereka atau dengan honor pas-pasan.

Satu persatu seniman Kemlayan meninggalkan keraton. Seniman yang terakhir ditarik oleh pemerintah pusat adalah S. Ngaliman Tjondropangrawit. Ngaliman pun akhirnya berlabuh di Kokar Surakarta. Di sisi lain, kariernya di keraton menanjak. Tahun 1952 adalah tahun keberuntungan bagi S. Ngaliman. Ia mendapat anugerah naik pangkat dari abdi dalem niyaga menjadi abdi dalem *Lurah Miji* sebagai pengendang *kekancingan* Tjondropangrawit. Barulah pada tahun 1956 atau empat tahun berikutnya, S. Ngaliman diangkat menjadi pegawai negeri pada Kokar (Haryono, 1997).

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Dok. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (2010)

Gambar 4.21 Seniman Kemlayan dan Staf Pegawai di Kokar Tahun 1958

Para seniman yang keluar dari keraton tidak semua bergabung dalam instansi Kokar. Gunapangrawit misalnya, bekerja di kelompok karawitan Riris Raras Irama di bawah RRI Surakarta sebagai pangrawit rebab. Kemudian Turahyo Harjomartono, di RRI Surakarta dan ISI Yogyakarta sebagai pangrawit kendang dengan mata pelajaran Praktik Karawitan Surakarta II.¹⁴ Turahyo, Martapangrawit, dan Mlayawidada berkarir dan mengajar Tabuh Sendiri Gender di Akademi Karawitan Surakarta (ASKI).¹⁵ Dalam hal pengajaran, Mlayawidada tak segan memarahi siswanya yang tidak lekas becus main gamelan. Kalimat pedas sering terlontar dari mulutnya, ungkap Titik Kusumastuti, cucu ragil Mlayawidada yang juga pernah bersekolah di ISI Solo jurusan tari. Para seniman seperti Mlayawidada dan para abdi dalem keraton tetap memperoleh penghasilan dari keraton sebagai abdi dalem walaupun secara institusional mereka telah menjadi abdi negara.

¹⁴ Pelajari *Arsip Surat Keputusan Rektor ISI Yogyakarta tentang Daftar Tenaga Luar Biasa Pada ISI Yogyakarta 1979*.

¹⁵ *Arsip Keputusan Pimpro ASKI No. 0120/PAK-I/KI/76-77 Tanggal 17 Mei 1977*.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.22 Mlayawidada di usia senja masih menabuh bonang.

Walaupun berada di iklim dan lingkungan bekerja yang cukup berbeda, kreativitas para pangrawit maupun penari ini tidak tumpul, justru semakin tumbuh subur. Salah satu di antaranya adalah Mlayawidada. Mlayawidada mengumpulkan catatan dari abdi dalem niyaga yang tinggal di Kemlayan. Buku notasi yang ia kumpulkan adalah notasi gending Jawa gaya Surakarta sebanyak 3 jilid.

Buah dari memeras keringat Mlayawidada menghasilkan 1.270 *gending* Jawa gaya Surakarta yang sangat monumental dan begitu berharga. Ia mampu mendokumentasikannya dalam bentuk notasi *balungan gending*. Ketiga jilid buku tersebut diakui melintas zaman. Masyarakat menggunakannya menjadi acuan dalam karawitan Jawa khas Surakarta, terkhusus bagi para pembelajar di perguruan tinggi. Ini membuktikan bahwa kemampuan Mlayawidada dalam hal gending justru semakin mumpuni dan teruji. Ia tidak lekas melupakan kemampuan yang ia latih di keraton.

Seiring dengan perkembangan para sarjana dari ASKI Surakarta dan Kokar dari berbagai daerah dan wilayah di seluruh Jawa, mereka membawa reportoar seni karawitan ke berbagai wilayah nusantara dan mancanegara (Waridi, 2008). Ini membuktikan kerja keras pangrawit dan para abdi dalem terbukti moncer berkat karyanya.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Para pangrawit setelah keluar dari Keraton Kasunanan telah menabur benih dan bibit para pangrawit, terutama gaya Surakarta. Mereka telah mengembangkan dan menanamkan keahlian gending kepada banyak orang melalui lembaga yang mereka tempati seperti ASKI dan Kokar. Mereka berhasil mendapatkan catatan-catatan notasi saat di ruang belajarnya. Sumbernya mereka peroleh dari para pengajar dan pangrawit yang mendidik mereka.

Persebaran lulusan yang berasal dari beragam daerah membuat kiprah seni karawitan menjadi semakin moncer. Sumarsam misalnya, mengajar karawitan di berbagai wilayah Indonesia bahkan sampai mancanegara. Pengajaran Sumarsam ini mau tidak mau adalah buah dari ketekunannya memiliki buku atau catatan saat ia masih menjadi pelajar saat itu (Sumarsam, 1976).

Tetangga Mlayawidada dan Ngaliman, yaitu R.Ng. Yasapradangga, tidak ketinggalan untuk bernasib mujur. Pembuat gamelan sekaligus abdi dalem dari Kemlayan pun direkrut di Kokar untuk bekerja di lingkungan pemerintahan. Pemerintah memiliki maksud penarikan Yasapradangga untuk mengembangkan *kawruh* atau teknik membuat dan merawat gamelan. Namun, Yasapradangga juga memiliki maksud lain, yakni memberikan edukasi serta menyebarkan ilmunya di Kokar, mumpung masih ada kesempatan. Yasapradangga pun semakin berkembang dan kreatif mengembangkan diri. Pada 1959 ia telah purnatugas (Hardjoprasonto, 1997).



Sumber: Dok. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (2010)

Gambar 4.23 Busana pengajar di KOKAR dan Mlayawidada berdiri dari kanan nomor dua tahun 1950-an.

Mlayawidada bersama seniman-priyayi lainnya di Kemlayan dituntut untuk menjalin hubungan dengan masyarakat. Dalam rangka sebagai jembatan antara aktivitas pengajaran dan juga menyiarkan kesenian kepada masyarakat, para seniman-priyayi Kemlayan mendapati tugas yang cukup beragam. *Pertama*, menggelar pertunjukan wayang dalam rangka menunjukkan eksistensi karawitan dalam pendalangan. *Kedua*, *momong* bocah (siswa) untuk siaran di RRI Studio Surakarta. *Ketiga*, sebulan penuh para seniman karawitan ini wajib memberikan siaran dan pelayanan kepada masyarakat. *Keempat*, Mei 1951 pemerintah melayani tamu dari Kabupaten Lumajang, melalui Himpunan Budaya Surakarta. *Kelima*, Krida Langen Budaya merasa terbantu dengan pengiriman beberapa pegawai ke Nganjuk, tepatnya pada bulan Mei tahun 1952. *Keenam*, selama tiga hari berturut-turut melatih perkaderan pendalangan dan karawitan pada Kebudayaan Nasional Pancasila di Kediri. Ini dilakukan sudah hampir lima tahun. Informasi tersebut tersurat dalam *Departemen Penerangan Republik Indonesia Provinsi Djawa Tengah* (1956).

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Sebelum purnatugas dari Kokar, ia diangkat menjadi dosen tidak tetap di ASKI. Di samping mengajar, ia membantu dosen lain menjadi narasumber dalam aneka kegiatan. Apabila ASKI mengadakan ujian, maka materi dalam ujian seperti pembawaan dan penyajian notasi gending harus dikonsultasikan dulu kepada Mlayawidada. Tahun 1985 ISI Yogya meminta Mlayawidada ikut mengajar karawitan gaya Surakarta. Karena faktor kesehatan, Mlayawidada hanya sanggup melakukannya selama lima tahun. Dari sini tergambar jelas bahwa Mlayawidada mumpuni sebagai niyaga sekaligus pengajar.

Tidak hanya berkulat di dalam negeri, Mlayawidada pernah membagikan pengetahuannya ke luar negeri. Dari keterangan Saptono diketahui bahwa Mlayawidada pernah berdiam di Jepang mulai 28 September hingga 7 Oktober 1987. Ia terbang ke Jepang atas undangan Presiden *National University of Fine Arts and Music*, Prof. Yoshmichi Pujimoto. Mlayawidada diminta ikut meramaikan perayaan seabad berdirinya universitas tersebut dengan cara melatih mahasiswa bermain gamelan untuk pentas pada 4–5 Oktober 1987. Dalam perayaan itu, Mlayawidada diberi waktu untuk unjuk kebolehannya di depan penonton. Sebagai empu, beliau diminta menamai gamelan *slendro* dan *pelog* yang ada di kampus itu, yakni *Marasinja* dan *Maraseba*. Terbukti bahwa bukan hanya Indonesia yang memperhitungkan Mlayawidada, namun juga pihak luar negeri angkat topi atas kepakaran Mlayawidada di dunia karawitan.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.24 Mlayawidada diundang ke Jepang tahun 1980-an.

D. Tanda Bakti pada Negeri

Bukti bukan pangrawit biasa, Mlayawidada menerima segudang penghargaan dari berbagai pihak atas baktinya kepada negeri maupun dunia kesenian. Dimulai pada 9 Oktober 1934, dirinya mengantongi surat diploma kriya niyaga sebagai tanda telah lulus seleksi tingkat I oleh komisi yang diketuai Wiryadiningrat, beranggotakan Gunung-pangrawit dan Atmomardawa. Di sini, Mlayawidada dinyatakan sebagai *jajar* angka 4: *becik banget*. Tak melulu urusan kesenian, pada 17 Mei 1943, dirinya diganjar penghargaan oleh Pemerintah Republik Indonesia karena menolak kerja sama dengan musuh (Belanda). Kalender di dinding menunjuk angka 27 September 1950. Ia sumringah selepas memperoleh surat keterangan dari Tentara Nasional Indonesia (TNI) Batalyon 55 Brigade V Divisi III bahwa ia terlibat dalam perjuangan negara menghalau Belanda dengan masuk kesatuan Bn. 55 Bo. 5 Div. III.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Tanggal 16 Juni 1973, dirinya diberi piagam apresiasi sebagai Juri Lomba Stasiun Siaran untuk peringatan Hari Jadi yang ke-27 Pemerintah Daerah Kotamadya Surakarta. Empu karawitan ini pada 14 Juli 1974 mengembangkan senyum tatkala Pemerintah Daerah Khusus Ibu Kota Jakarta memberi piagam atas kesediaannya menjadi juri karawitan dalam program pembinaan prestasi karawitan putri keempat. Pernah pula diberi pangkat *Panewu Anon-Anon* oleh Keraton Kasunanan dengan nama “Raden Ngabei Mlayawidada” pada 8 Juli 1978.

Sebuah kebanggaan bagi keluarga Kemlayan manakala Presiden Soeharto memberi piagam hadiah seni kepada Mlayawidada karena jasanya sebagai Seniman Pembina Bidang Karawitan berdasarkan keputusan Presiden RI Nomor 23 Tahun 1976 Tanggal 7 Mei 1976 dan keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 02 65/M/1977 Tanggal 13 Juli 1977. Keraton Kasunanan kembali mengirimi Mlayawidada berupa *Nawala Kekancingan* disertai pangkat *Bupati Anon-Anon* dengan sebutan R.T. Widododipura pada 2 Mei 1984.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.25 Mlayawidada ke Jakarta menjadi juri lomba 12 Juli 1980.

Walikota Hartomo pada 15 Juni 1985 mengundang Mlayawidada untuk menerima tanda penghargaan dan ucapan terima kasih atas keaktifannya membantu mengembangkan kesenian/kebudayaan di Kotamadya Daerah Tingkat II Surakarta. Lembaga tempatnya bekerja, Konser Karawitan/Sekolah Menengah Karawitan Indonesia, tak meluputkan budi baik Mlayawidada meski sudah pensiun. Pada 27 Agustus 1986 Mlayawidada diberi piagam penghargaan sebagai *Sesepuh Klenengan Anggara Kasih*. Tak lupa juga Departemen Penerangan RI dan Direktorat Televisi Republik Indonesia (TVRI) Yogyakarta pada 24 Agustus 1987 memberi tanda penghargaan atas kesediaan Mlayawidada mengisi acara “Profil Budayawan”.

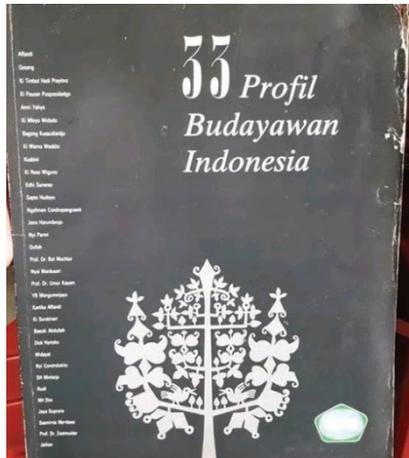


Foto: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 4.26 Buku 33 Profil Budayawan Indonesia

Senyum *sak omah* (semua orang di rumah) kembali me-rekah. Gubernur Jawa Tengah pada 15 Agustus 1990 mengulurkan piagam penghargaan Budaya Bhakti Upapradana atas pengabdian, kepeloporan, dan prestasi Mlayawidada mengembangkan karawitan dan sinden. Ia dinobatkan pula sebagai warga kota teladan kelas I di bidang kesenian oleh Walikota Surakarta pada 25 Juni 1993. Tanggal 24 Juli 1994 beliau juga memperoleh penghargaan sebagai Anggota

Buku ini tidak diperjualbelikan.

PWRI Nomor 12/219 atas jasanya kepada Persatuan Wredhatama Republik Indonesia selama 15 tahun lebih.



Sumber: Dok. keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.27 Mlayawidada sekeluarga berfoto sebelum berangkat menerima penghargaan tahun 1979.

E. Setumpuk Karya yang Mengabadi

Karawitan yang digumuli Mlayawidada merupakan seni pertunjukan yang ditampilkan di hadapan penonton dengan batasan waktu. Argumentasi ini mengarahkan karawitan dapat dianggap sebagai seni yang tidak awet. Meski demikian, ketidakawetan itu coba diatasi oleh Mlayawidada dengan mendokumentasikannya dalam buku maupun rekaman. Anggitan Mlayawidada berbentuk buku terbagi ke dalam tiga jilid yang kesemuanya berisi notasi balungan gending dan dijuduli “*Gendhing-Gendhing Jawa Gaya Surakarta*”. Sampai detik ini, pustaka tersebut menjadi babon karawitan.

Jilid I berisi notasi *balungan gending* laras *slendro* yang terdiri dari:

- a) *Gendhing bonang* laras *slendro pathet nem*, 5 *gendhing*
- b) *Gendhing-gendhing slendro pathet nem*, 50 *gendhing*
- c) *Gendhing-gendhing slendro pathet sanga*, 50 *gendhing*

Buku ini tidak diperjualbelikan.

- d) *Gendhing-gendhing slendro pathet manyura, 54 gendhing*
- e) *Ladrangan laras slendro pathet nem, 20 gendhing*
- f) *Ladrangan laras slendro pathet sanga, 36 gendhing*
- g) *Ladrangan laras slendro pathet manyura, 46 gendhing*
- h) *Ketawang laras slendro pathet sanga, 17 gendhing*
- i) *Ketawang laras slendro pathet manyura, 22 gendhing*
- j) *Lancaran slendro pathet sanga, 9 gendhing*
- k) *Lancaran slendro pathet manyura, 10 gendhing*

Jilid II berisi notasi balungan gendhing laras pelog yang terdiri dari:

- a) *Gendhing bonang laras pelog pathet lima, 20 gendhing*
- b) *Gendhing-gendhing pelog pathet lima, 32 gendhing*
- c) *Gendhing-gendhing pelog pathet nem, 48 gendhing*
- d) *Gendhing bonang pelog pathet barang, 7 gendhing*
- e) *Ladrangan laras pelog pathet lima, 15 gendhing*
- f) *Ladrangan laras pelog pathet nem, 77 gendhing*
- g) *Ladrangan laras pelog pathet barang, 70 gendhing*
- h) *Ketawang laras pelog pathet lima, 5 gendhing*
- i) *Ketawang laras pelog pathet nem, 24 gendhing*
- j) *Ketawang laras pelog pathet barang, 18 gendhing*
- k) *Lancaran laras pelog pathet lima, 10 gendhing*

Jilid III berisi notasi balungan gendhing laras pelog dan slendro yang terdiri dari:

- a) *Gendhing-gendhing pelog pathet lima, 13 gendhing*
- b) *Gendhing-gendhing pelog pathet nem, 31 gendhing*
- c) *Gendhing-gendhing pelog pathet barang, 22 gendhing*
- d) *Gendhing-gendhing slendro pathet nem, 7 gendhing*
- e) *Gendhing-gendhing slendro pathet sanga, 32 gendhing*
- f) *Gendhing-gendhing slendro pathet manyura, 13 gendhing*

- g) *Ladrangan laras pelog pathet lima, 9 gendhing*
- h) *Ladrangan laras pelog pathet nem, 19 gendhing*
- i) *Ladrangan laras pelog pathet barang, 15 gendhing*
- j) *Ladrangan laras slendro pathet nem, 2 gendhing*
- k) *Ladrangan laras slendro pathet sanga, 20 gendhing*
- l) *Ladrangan slendro pathet manyura, 10 gendhing*

Sementara itu, karya Mlayawidada berbentuk rekaman terpilah dalam CD dan pita kaset. Menurut Saptono, rekaman CD digarap pada Juni 1992 dengan menjalin kerja sama dengan *King Record Co Ltd.* Jepang di Kota Bengawan. Adapun rekaman CD yang dimaksud meliputi:

a) Rekaman CD

CD I

Tanggal : 13 Juni 1992

Tempat : Pendapa Joyokusuman Surakarta

Gendhing : *Danaraja sl sanga: Rimong pl barang*

CD II

Tanggal : 8 Juni 1992

Tempat : Bangsal Paningrat Keraton Surakarta

Gendhing : *Iringan Bedhaya Duradasih*

CD III

Tanggal : 13 Juni 1992

Tempat : Mangkunegaran

Gendhing : *Denggung Turulara, Sidamukti, dan Parigentang*

b) Rekaman pita kaset

Side a

Ladrang Sukarana sl. Myr

Ladrang Triwindu pl. Br

Ketawang Wigena pl. 5

Ketawang Lipurdriya pl. 6

Side b

Ladrang Gunungsari pl. 6

Ketawang Liring tambak sl. Myr

Gendhing beksan Raramendut

Dari pengakuan Saptono sebagai murid Mlayawidada yang dekat, di luar dua bentuk rekaman di atas, masih dijumpai rekaman berbentuk pita *rool* yang merupakan rekaman Kokar dan rekaman di Makamahaji. Tidak tertulis rincian gending apa saja yang ada di dalamnya, namun jumlahnya kira-kira cukup mewakili keberadaannya. Rekaman konservatori tersaji dalam 40 kaset yang di dalamnya ada 459 gending, sedangkan rekaman di Makamahaji tersaji dalam 217 kaset dengan total 87 gending.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.28 Mlayawidada bersama Martapangrawit dan Turahyo berada di Jakarta tahun 1982.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Demikianlah, kisah keempuan Mlayawidada yang menguatkan jagad karawitan di Surakarta dengan gema yang tak kunjung surut. Gending yang didokumentasikan maupun *anggitan*-nya terus ditabuh, meramaikan dunia musik tradisi. Kegenialan terus diingat, mulai kepandaian menabuh bonang bahkan mampu menirukan bunyi kentut, juga perilaku *nyelelek*. Sardono W. Kusuma bercerita, suatu ketika Mlayawidada bersama seniman lain berpentas ke luar kota. Menginaplah ia di sebuah kampung. Mlayawidada pergi ke kamar mandi hendak membasuh tubuhnya. Ia geram mendapati airnya ludes karena dipakai para junior tanpa sisa. Pikiran jahilnya jalan. Dia bangun pagi buta untuk ke kamar mandi, sembari membawa gabus. Lalu, gabus itu diisi kecil-kecil dan dimasukkan ke bak mandi. Orang yang mandi pagi itu *misuh-misuh* lantaran bak mandinya jadi kotor.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.29 Mlayawidada bersama anak dan istri berfoto di studio tahun 1950.

Lain hari, Mlayawidada bikin terpingkal kembali. Di Surakarta sedang digelar perlombaan karawitan yang bertempat di Balai Kota. Kemlayan, sarangnya empu seni, diminta oleh pihak kelurahan un-

tuk ikut meramaikan perhelatan tersebut. Atas desakan pak lurah, rombongan seniman ternama itu berangkat ke Balai Kota. Mereka menabuh, dan juri siap menilai. Di tengah perlombaan, saat gending masih mengalun, tiba-tiba Mlayawidada *ngadhek nyat* atau bangkit meninggalkan teman-temannya di atas panggung. Ia bergumam, “*Empu kok melu lomba. Apa tumon*”. Kelompok pangrawit dan juri-nya terheran-heran.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 4.30 Mlayawidada bersantai di rumah sembari bermain burung tahun 1950-an.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

BAB V

TARIAN SEJARAH S. NGALIMAN TJONDROPANGRAWIT

A. *Mbrojol* di Jalan

Bayi merah, dengan *tetenger* Ngaliman, *mbrojol* sewaktu ibunya tengah menempuh perjalanan balik ke Solo. Kaki perempuan itu menginjak bumi Sukowati. Peristiwa bersejarah di Sragen itu terjadi pada Rabu Legi 9 Jumadilakhir tahun 1849 Jawa. Dalam perhitungan Masehi, tepat 12 Maret 1919. Angin gemresik mengusap padi yang bertumbuh. Alam semesta seakan berbisik, bayi mungil itu bersiap meriuhkan jagad lewat sekarung karya seni. Kelopak mata bocah pertama terbelalak tatkala seni tradisi istana sedang di masa keemasan. Pemantapan tradisi keraton dan kreativitas dipikul setinggi bintang oleh pendukungnya.

Bukan dari rahim seniman anak ini dilahirkan di mulut gang Kemlayan, namun di kemudian hari ia malah dianggap sebagai pakar seni oleh khalayak. Ayah bayi yang bernama Sukiman Wiryawijaya ialah seorang pedagang batik dan sehari-hari memanggul tugas tambahan sebagai *kuncen* atau penjaga petilasan bekas dipakai sembahyang Paku Buwana IV di Kemlayan. Ngampok, orang menamai lokasi itu. Dua abad berselang, ruang untuk sholat raja nan alim itu dijadikan kamar oleh pemilik rumah. Warga bilang, hanya tertinggal dua patung kera. Satu dekade lalu, saya masih menjumpai patung *kethek* berkelir putih itu.



Foto: Heri Priyatmoko (2010)

Gambar 5.1 Patung Kera yang Diyakini Peninggalan Situs Ngampok Tahun 2010

Di samping *kuncen*, Sukiman menjadi kebayan mewartakan info ke penduduk bila ada kepentingan dari istana maupun keperluan lainnya. Seperti yang diungkap pada bab sebelumnya, Kemlayan masuk kawasan pokok dalam tata ruang *kutharaja*. Penghuninya ada di ring pertama abdi dalem kerajaan dan sering meladeni penguasa keraton untuk aneka perhelatan seni. Atau, mengusir rasa capek yang menggelayuti tubuh keluarga raja dengan menyuarakan gending laksana sirep Sunan Kalijaga.

Sementara itu, belahan hati Sukiman hanya ibu rumah tangga biasa. Momong anak seraya memberesi pekerjaan rumah lumrahnya perempuan Jawa. Kendati rama serta biyung tidak menggulati seni untuk tumpuan hidup, tetapi darah seniman menetes dalam tubuh Ngaliman lewat kerabatnya. Saudara lelaki, kakak ipar, paman, kakek, dan leluhurnya merupakan seniman pilih tanding. Mata pencaharian mereka ialah abdi dalem seniman karawitan di Keraton Kasunanan. Tinggal mengelompok laiknya keluarga besar Mlayawidada, yakni di Kemlayan atas politik “balas budi” kepada para niyaga yang bersedia mengabdikan di istana.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Dirunut dari keterangan buah hati Ngaliman nomor 3 dari 7 bersaudara, Bambang Tri Atmadja dan diperkuat ingatan Diyem dari keluarga Mlayawidada, Ngaliman masih terbilang keturunan Raden Ngabehi Mangunpangrawit. Setiap hari, lelaki tersebut menjadi abdi dalem niyaga Keraton Kasunanan yang melewati dua kekuasaan raja, yakni Paku Buwana IX dan Paku Buwana X. Diusut ke belakang, Mangunpangrawit merupakan anak bungsu dari tiga bersaudara keluarga Ki Demang Gunapangrawit, panewu niyaga *kiwa* era Paku Buwana IX (1867–1893).

Di luar keturunan, yang pokok sejatinya adalah ruang Ngaliman lahir dan bertumbuh. Kemlayan menjadi kawah candradimuka sedari bocah hingga hatinya teguh memeluk kesenian tradisi. Kemlayan berlokasi \pm 800 meter dari sisi barat Keraton Kasunanan, dan \pm 600 meter dari bagian selatan Pura Mangkunegaran. Kemlayan bertahun-tahun mengondisikan warganya untuk menyediakan jiwa seni untuk dirabuk, disiram, dan disiangi.

B. Misteri Huruf S

Semula belum ada imbuhan huruf S di depan nama Ngaliman. Putra ke-6 itu dibubuhi Sukiman dengan nama Ngaliman. Dari penjelasan Haryono (1997), nama Ngaliman merupakan pengucapan cara bahasa Jawa untuk kosakata bahasa Arab yang muasal katanya *alim*. Kata *alim* diucapkan sengau (*medok*) yang seakan ditambahi ‘ng’ di awal suku kata. Jadilah *Ng-aliman*, seperti Ngabdullah untuk Abdullah atau Ngabdulhamid untuk Abdulhamid. ‘*Alim* (bentuk tunggal) berarti orang lantip dan berpengetahuan. Bentuk jamak kata ‘*alim* adalah ‘*ulama* (orang yang alim/pandai dalam ranah ilmu).

Dalam buwana bahasa Arab, *ulama* atau *alim* cenderung diasosiasikan kepada pakar di bidang ilmu agama Islam. Sukiman bersama istri mengayuh mimpi, putra ke-6 akan menjadi ahli agama. Tapi apa daya, atmosfer Kemlayan dan keluarganya “menggigitnya” sedari bocah untuk menekuri kesenian Jawa. Dari sekian anak Kemlayan, Ngaliman dicatat tangkas sinau tari dan karawitan secara formal maupun informal. Ayahnya menyadari, Ngaliman digerakkan semesta menjadi tokoh *pinunjul* dalam kebudayaan Jawa. Asa orang tua tak meleset.



Sumber: Dok. Keluarga S. Ngaliman (2010)

Gambar 5.2 S. Ngaliman Kala Masih Bocah

Huruf S tertempel pada dirinya akibat dari keadaan nestapa. Tahun 1934, Ngaliman berusia 15 tahun, menderita sakit parah. Orang tua mana yang tega menelantarkan buah hati yang didera penyakit tanpa nama itu. Apa ia *dipenggawe uwong*? Sejumlah orang menerka sakit yang menikam tubuh kecil Ngaliman adalah kiriman orang lewat ilmu gaib. Pemikiran irasional ini gampang mengemuka periode klasik. Duit dan energi terkuras, Sukiman tak lempar handuk berburu *tamba* demi kesembuhan *anak lanang*. Ibu *ndremimil* tembangkan doa tanpa putus. Ngaliman berhari-hari tidak *playon* bareng temannya lantaran penyakit masih awet menyatroni. Toko Singse di Pasar Gedhe didatangi, tapi belum cocok. Pengobatan modern seperti panti raga Kadipala juga gagal menggosur lara itu.

Keluarga Ngaliman hampir angkat tangan, air mata tipis menggenangi pelupuk. Tiba-tiba daun pintu rumahnya diketuk lelaki tak dikenal. Ia berumur separuh baya, mengaku dari Banyubiru, Ambarawa. Laksana titisan dewa kaayangan dalam kisah dunia pewayangan yang digemari Ngaliman, pria ini mendekat pada tubuh

Buku ini tidak diperjualbelikan.

bocah yang tergolek lemah. Sukiman membisu, menatap lekat apa yang diperbuat tamu tatkala mengelus kulit anaknya.

Sepatah kata, Sukiman dititahkan menyediakan kembang setaman. Wong Solo, dulu hingga kini, tak kesulitan mencari aneka kembang untuk tradisi dan sesaji. Mereka bergerak ke Pasar Kembang, barat Kemlayan, tersedia berkarung bunga menguarkan aroma mewangi. Empunya rumah nongol seraya mengangsurkan pesanan kepada sang tamu. Mantra dibacakan lirih, mata terpejam dalam hitungan menit. Proses berdoa kelar, ia berpesan kepada Sukiman supaya kembang setaman ditaruh *sorlongan* (di bawah ranjang) Ngaliman semalam suntuk. Diminum sedikit saja, sisanya dicampur air mandi.



Sumber: Heri Priyatmoko (2019)

Gambar 5.3 Solo Societeit bertandang ke sumur Ngampok di samping rumah S. Ngaliman tahun 2019.

Mentari merekah, ikhlas membagikan sinarnya ke penduduk Kemlayan tanpa pamrih. Lorong kampung masih basah oleh embun yang *tumiba* alias jatuh. Tanda kehidupan dimulai. Bunyi sapu terdengar *sreh-sreg* dari halaman luas Karyapradangga yang setiap hari dipakai untuk besalen gamelan. Jago *kluruk* dari mulut gang, membelah pagi. Kediaman Sukiman seolah mendadak memancarkan semangat bagi penghuninya yang lama diselimuti kegundahan. Ngaliman dibopong menuju sumur di barat rumah. Di Kemlayan, setiap *ndalem* pasti dijumpai sumur. Mereka tidak perlu menodong air ke tetangga. Sumur jarang mengering sekalipun *ketiga ngerak*, kemarau panjang mencekik petani. Selain jernih, airnya tidak membuat perut mual tatkala meminumnya langsung, ujar Takari, anak ke-6 Ngaliman kepada saya tempo hari.



Foto: Dok. Danang Daniel (2018)

Gambar 5.4 Takari, Buah Hati S. Ngaliman

Tamu tadi berpamitan. Hanya sepenggal pesan terucap, nama depan Ngaliman ditambahi Supadi. Penderita sakit itu dipandu guyurkan air ke raga kurusnya selepas dicampur kembang setaman. Sumur yang dipakai Ngaliman, menurut folklor, adalah *yasan* atau tinggalan Paku Buwana IV yang rajin sholat di Ngampok. Dulu dipakai berwudu oleh raja yang dikenal cinta kesenian dan paham agama itu. Selepas mandi *banyu kembang* bercampur air sumur,

tanpa disangka tubuh Ngaliman berangsur membaik. Sesuai anjuran tamu misterius asal Ambarawa, nama Supadi diikutkan. Tak perlu *ganti jeneng* dengan bancakan sebab nama Ngaliman masih tertera. Bahkan, sampai ajal menjemput, keluarga dan murid memanggilnya dengan sebutan Pak Ngali, bukan Supadi.



Foto: Heri Priyatmoko (2019)

Gambar 5.5 Solo Societeit blusukan sejarah ke rumah S. Ngaliman tahun 2019.

Ngaliman, sejak bangun tidur hingga tidur lagi, sering kali lubang kupingnya dibisiki gending dan tembang dari keluarga maupun tetangga. Dalam rumah-rumah yang dipakai petak umpet atau *jelungan* dengan kawannya terdapat peralatan pengajaran seni. Semisal, *ndalem* Prajalukitan di tepian jalan Singosaren atau depan Societeit Habipraja hingga sekarang masih dijumpai seperangkat gamelan. Tempat ini dipakai Ngaliman berlatih menari.



Foto: Heri Priyatmoko (2010)

Gambar 5.6 Ndalem Prajalukitan Tahun 2010

Kala masih bocah, Ngaliman mampu merasakan, mengakrabi, menghayati, serta melakoni hidup sebagai calon seniman. Mematuhi pula ungkapan lokal: *dudu bocah Kemlayan yen ora bisa nabuh lan njoged*. Selain daun telinga “direcoki” *rengeng-rengeng* tembang dari mulut orang tua, ia menjajal menabuh gamelan. Memainkan gamelan menjadi kepandaian kolektif penghuni Kemlayan. Boleh dibilang, orang setempat yang gagal menabuh salah satu instrumen gamelan, berarti ia tidak *srawung*. Pendek kata, ekologi budaya berkesenian *mbalung sumsum* atau mendarah daging bagi penduduk Kemlayan.

Perlu dibentangkan lagi siapa saja seniman yang andil mengasuh Ngaliman menjadi maestro tari dan karawitan sedari kanak. Dalam lingkaran hidup Ngaliman, ada puluhan nama seniman yang memengaruhi jalan nasib dirinya kelak.

Danapangrawit atau Karya Pradangga sepuh sebagai pangrawit merupakan seseorang yang lihai dalam urusan *pandhe* gamelan. Gunaprawira merupakan *pandhe* gamelan yang tangkas menempa perangkat alat musik Jawa yang belum jadi itu. Nitipradangga dinobatkan sebagai pangrawit sekaligus *pandhe* gamelan yang amat lincah menggosok instrumen gamelan dengan laras tertentu. Demikian pula Yasapradangga yang berumah di selatan kediaman Ngaliman

Buku ini tidak diperjualbelikan.

yang menjadi *pandhe* gamelan dengan ditopang sumur bandung-nya. Kalimin Karyapradangga dikenal sebagai *pandhe* gamelan yang memperkuat besalen di Kemlayan. Terdapat nama Gunarawita yang diakui kejeliannya menjadi juru pemelihara dan perbaikan gamelan Keraton Kasunanan.

Karya Taruna yang merupakan ayah Mlayawidada berpuas diri dengan pekerjaan juru pemelihara dan perbaikan gamelan istana Kasunanan. Pramapradangga lebih suka berasyik-asyik dengan profesi pangrawit hingga ujung hayat. Separuh hidup Atmapradangga mengisi deretan pangrawit setempat agar lebih bakoh. Dayapradangga berdiam di sisi timur rumah Ngaliman cukup tangguh menjadi ketua pangrawit Kepatihan. Wirawiyaga sebagai pangrawit pilih tanding kerajaan berhasil mengentaskan anaknya, Suyitna Martapangrawit, menjadi empu karawitan tiga zaman. Begitu pula Mlayasedira yang sukses mengantarkan buah hatinya, Turahya Harjamartana, mewarisi profesi pangrawit tak sembarangan. Ya, buah jatuh tak jauh dari pohonnya.

Truna Mlaya yang merupakan kakak Mlayawidada yang juga paman Ngaliman getol menempa bocah Kemlayan untuk menjadi pangrawit ciamik seperti dirinya. Mlayasetika sebagai pangrawit ikut menyumbang kepiawaian menabuh kendang hingga saron. Mlayatengara didaku menjadi pangrawit berkualitas. Mlawirana memiliki keprigelan sebagai pangrawit. Sama halnya dengan Mlawitana yang hingga tua konsisten menjadi pangrawit. Mlayasantosa tak mau ketinggalan dengan kemampuan pangrawit. Dengan girang Mlawiguna atau Arjapangrawit merapatkan barisan bersama pangrawit Kemlayan. Mlawareksaka atau Reksapangrawit kondang dengan pangrawit yang luwes dolanan kendang, ilmu yang diturunkan kepada siswa Kokar angkatan awal. Setra Mlaya atau Setrapangrawit di Kemlayan mempertontonkan keseriusannya sebagai pangrawit.

Jayamlaya merupakan kakak Martapangrawit, juga menantu Dayapradangga, tak diragukan lagi kepintarannya memukul gamelan, sampai diminta berlabuh di Kokar selepas Indonesia merdeka. Mlawuspita ialah adik Sunarta Gunapangrawit yang

jarinya terampil bekerja sebagai pangrawit. Gitamlaya lebih *sreg* menjadi pangrawit ketimbang menekuni *pandhe* gamelan seperti kakaknya, Yasapradangga. Memori Ngaliman dibelah, mencuat nama Riya Ngabehi Gunapangrawit atau Gunapangrawit sepuh yang juga ayah Nayadi Wignyasusastra sebagai pangrawit digdaya. Ganggopangrawit bermanja-manja dengan peralatan gamelan karena pangrawit adalah jalan hidupnya. Begitu pula Darmapangrawit yang kebutuhan keluarganya ditopang dengan menggeluti pekerjaan pangrawit kerajaan.

Purwapangrawit ialah ayah Sunarta Gunapangrawit, juga paman Martapangrawit, memperkuat kelompok niyaga asal Kemlayan. Prajapangrawit alias Warsadiningrat sohor sebagai penulis buku *Wedhapradangga* dan pangrawit utama Kemlayan. Pontjopangrawit merupakan pangrawit yang *dipek mantu* Yasapradangga dan pernah dibuang ke Digul gara-gara keterlibatan politik zaman kolonial. Jarwapangrawit atau Prawirapangrawit yang masih terbilang saudara dengan Ngaliman terhayut dengan pekerjaan niyaga keraton. Imamlaya merupakan adik Prawirapangrawit yang kecanduan memainkan gamelan akhirnya memutuskan menjadi pangrawit istana. Tanupangrawit merupakan adik Prawirapangrawit yang pesonanya ada pada tukang pembuat suling dan pangrawit. Warsapangrawit yang merupakan kakak Turahya Harjamartana membulatkan hatinya untuk hidup di dunia pangrawit.

Wiryapangrawit ialah kakak ipar Ngaliman yang irama hidupnya tenang sebagai pangrawit kerajaan. Hartapangrawit muncul memperbanyak jumlah pangrawit di Kemlayan. Gatipangrawit ikut pula menjadi pangrawit di Kemlayan meski gema namanya tak sebesar Warsadiningrat. Surapangrawit sampai ujung waktu hatinya berat untuk keluar dari jaringan profesi abdi dalem pangrawit. Hadipangrawit kendati tak moncer, tetapi kukuh menggeluti jagad pangrawit. Sumardi Mlayawidada merupakan paman Ngaliman yang menjadi empu karawitan terakhir di Kemlayan jelang abad milenium. Sunarta Gunapangrawit atau Gunamlaya mendendangkan alat musik gamelan karena bertugas sebagai pangrawit.

Suyitna Martapangrawit adalah pangrawit kelahiran Kemlayan yang mencerna dan membulatkan pengetahuan teoretis karawitan

di lembaga kesenian formal. Kastija Ciptapangrawit ialah kakak Ngaliman yang dipandang elok berekspresi sebagai pangrawit. Kramamlaya atau Mlayadikrama punya segudang kebiasaannya, dari pangrawit hingga penari topeng yang laris manggung. Demikian juga Trunapangrawit yang *mentes* untuk perkara membunyikan gamelan sekaligus menari topeng. Daftar niyaga yang merangkap penari topeng di Kemlayan kian memanjang berkat adanya Tirtapangrawit, Tisnapangrawit, Redipangrawit atau Redileksana, Mlayadarsana, dan Gitapangrawit yang tak bukan adalah paman Ngaliman.

Wiryasurnarta adalah ayah Parsana Hp yang dianggap oleh warga setempat mampu memuasi penggemarnya dengan menari topeng. Tak melulu topeng, tetangga Ngaliman juga ada pangrawit yang unggul *njoged*, yaitu Nayadi Wignyasusastra bersama adiknya, Jumadi. Kakak Ngaliman sendiri turut di kelompok itu, yakni Sutija Tejapangrawit atau Mlayasuteja. Penari tulen lainnya sebut saja R.M. Hardiman Sinduatmaja atau Sinduhardiman, R.M. Samekta, dan Suripta Wignyasuripta. Ringkasnya, di Kemlayan seniman *muntel* dan merenerasi, termasuk “menciptakan” Ngaliman sedahsyat itu.

Empu karawitan Yogyakarta yang juga sahabat Ngaliman, Tjakrawasita, pernah “bersekolah” informal di Kemlayan. Ia mencecap *kawruh* di hadapan seniman senior yang tergabung dalam 12 *sakaguru* karawitan gaya Surakarta. Antara lain, Prajapangrawit (Warsadiningrat), Gunapangrawit, Wirawiyaga, Dayapradangga, Mlayasudira, Trunamlaya, Mlayareksaka/Reksapangrawit, Prawirapangrawit/Jarwapangrawit, Setramlaya/Setrapangrawit, Mlayadiwangsa, Marikangen, serta Atmabremara. Yang menarik, dari 12 pilar guru karawitan ini, 9 di antaranya berasal dari Kemlayan. Fakta yang dicuatkan Tjakrawasita jelas bikin *bungah* Ngaliman bahwa tempat tinggalnya menjadi *paguron* karawitan yang menempa seniman luar Solo, bukan tetangganya saja.

Di Kemlayan, Ngaliman bercerita kepada buah hatinya perihal riwayat muasal tari topeng. Tari tersebut membiak dan digandrungi bocah setempat, tanpa kecuali Ngaliman. *Ndalem* Prajalukitan merupakan pusat pendidikan dan pengembangan tari topeng sedari pertengahan abad XIX hingga pertengahan abad XX. *Solo Societeit*

yang saya pandegani, tahun 2019 pernah menyambangi *ndalem* Prajalukitan. Masih dirasakan betul sisa keemasan dunia bangsawan yang terpancar dari rumah kuno itu. Ada songsong, ukiran klasik, foto lawas, dan model hunian priyayi yang terasa memasuki abad lalu.



Foto: Heri Priyatmoko (2019)

Gambar 5.7 Saya memandu jelajah di *ndalem* Prajalukitan dalam acara Solo Societeit tahun 2019.

Napas ditariknya dalam-dalam, Ngaliman memulai kisahnya. Dikenalnya seorang bocah pemalu (*clingus*) bernama Marsana. Ia susah diajak bercanda, juga banyak diam tatkala dipancing ngobrol bareng sahabatnya di Kemlayan. Masalahnya bukan Marsana emoh atau sombong, tetapi rasa malu dalam dirinya bak batu gunung yang menghalangi. Setiap bersemuka dengan orang lain, ia nyaris buang muka dan bersiap berbalik arah. Mukanya di buang ke langit membiru yang terlihat dari lorong Kemlayan. Mulutnya rapat terkunci serta tubuhnya kaku seakan sedang menjumpai pepunden mbah Berak yang gawat. Sebab itulah, di antara teman-teman sebayanya, dia ditempli sebutan “Marsana Clingus”.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Ayah kandung Marsana, Raden Ngabehi Prajalukita, menyadari hambatan psikologis yang melanda putra tunggalnya. Priyayi kaya ini duduk di bawah *tritis* dan terpekur. Memikirkan dampak hebat yang lambat laun menggerogoti bocah akibat rasa minder. Sehat fisiknya, tapi jiwa bisa gulana. Apalagi, anak ini hidup di kampung yang subur dolanan Jawa. Permainan Jawa bersifat kolektif, gayeng, dimainkan bareng-bareng, membentuk peristiwa dan perilaku bocah. Prajalukita mendesah, berpikir mengatasi persoalan psikologis anak semata wayang.

Prajalukita mengabdikan di istana Kasunanan sebagai arsitek, sedangkan istrinya *nyambi* menjajakan wade atau batik. Soal duit, bukanlah hambatan guna memberes kasus yang menghantuinya *rina wengi*. *Rembugan* bersama istri di pendapa, bunyi derkuku meningkahi. Pagi itu terbit ide unik dan praktis, yakni tetangga di Kemlayan mayoritas pangrawit dan penari diundang mengajar Marsana bersama bocah lainnya. Materinya cukup tari topeng yang digemari anak lantaran bentuknya aneh dan bikin penasaran. Tanpa harus mengusung seperangkat gamelan dari *ndalem* Prajapangrawit, Yasapradangga, ataupun Hadipurwoko. Di *ndalem* Prajalukitan yang luas itu terhampar alat musik karawitan pengiring latihan tari topeng di sore yang jernih ini. Segala *ubarampe* dicukupi empunya rumah, tanpa kurang sepeser pun. Intinya, semua harus bahagia, tanpa kecuali Marsana yang dicintainya.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Foto: Heri Priyatmoko (2019)

Gambar 5.8 Pendapa *Ndalem*
Prajalukitan Tahun 2019

Belasan bocah *kemruyuk* memasuki pintu gang Prajalukitan. Di belakang, nampak beberapa niyaga dan penari Kemlayan berbincang hangat perihal gending dan pengalaman nabuh di keraton. Tuan rumah segera mempersilahkan masuk rombongan tamu yang tak asing itu. Penabuh lekas duduk menempati belakang instrumen gamelan yang telah dimaui. Mereka jago memainkan seluruh instrumen, dari kendang, bonang hingga gender yang sudah *nglonthok* di luar kepala. Sementara itu penari berdiri, siap diikuti anak-anak. Marsana agak malu-malu mulai mendekati teman sebayanya itu. Menikmati arahan guru tari dan dendangan dari niyaga. Topeng dipegangnya, tubuh *megal-megol* khas anak-anak. Tawa berderai, semua larut dalam kegembiraan. Prajalukita bersama istri melihat perubahan dalam diri anaknya jelang petang itu. Tanpa sadar pelupuk matanya tergenang. Kebahagiaan seorang ayah ialah mampu mengusir *clingus* dalam diri buah hati.

Kelompok pangrawit bersama penari di Kemlayan berbarengan berhasil mengajari Marsana dan sahabatnya di rumah Prajalukita.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Tentu saja, setiap latihan tari topeng bukan hanya kalangan bocah dan Ngaliman yang nimbrung, tetapi warga lainnya datang menyaksikan. Ngaliman dari sini mulai menggumuli tari topeng, selain karawitan. Waktu melesat cepat, Marsana bisa bergaul dengan teman sebayanya. Rutinitas latihan tari topeng dipelajari pula oleh orang dewasa, akhirnya terbentuk perkumpulan penari topeng bernama Darmosoeko. Darmosoeko tercatat pernah pentas pada tahun 1924.

Elok, tari topeng di Kemlayan melejit ke luar. Tidak kurang sejarawan dan javanolog Belanda, Dr. Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, menyebut Kemlayan sebagai pusat perkembangan topeng di wilayah *Swapraja* (Surakarta). Kelak, salah satu tokoh pengembangan tari topeng Panji dari Kemlayan ialah Ngaliman. *Ndalem* Prajalukitan menjadi pusat baru perkembangan tari topeng. Semula, pusatnya di Singosaren, selatan Kemlayan. Tokoh pengayomnya ialah Pangeran Arya Singasari yang menggandrungi tari topeng. Beliau memprakarsai pembuatan topeng Panji dan merelakan kediamannya untuk ruang pertunjukan. Era Paku Buwanan VII, golongan darah biru sering pentas tari topeng Panji. Di *ndalem* Singosaren, menurut Ngaliman dulu dijumpai 80 buah topeng sebagai bukti sejarah.

Di samping *ndalem* Prajalukitan, Ngaliman juga menggauli tari di *ndalem* Sinduprajan. *Ndalem* ini milik Raden Mas Hardiman Sinduatmaja atau Sinduhardiman, guru tari legendaris Keraton Kasunanan. Selain di Kokar dan Kemlayan, Ngaliman pernah pula belajar tari di HBS (Himpunan Budaya Surakarta) tahun 1950. Gendon Humardani bilang, Ngaliman selama aktif menjadi anggota HBS diasuh guru tari Keraton Kasunanan seperti Wignya Hambeksa, Kusuma Kesawa, dan Pamarditoyo. Pengalaman menari topeng di Prajalukitan berbuah manis di kemudian hari. Ngaliman sohor dengan gubahan jenis drama tari Topeng Panji tahun 1972. Karena menonjolkan tokoh Sekartaji, karya ini populer dinamai tari *Topeng Sekartaji*. Tahun 1978 ia menggubah jenis tari tunggal bertemakan *pethilan Topeng Gunungsari*. Kemampuan Ngaliman sebagai penari maupun penggubah tari topeng gaya Surakarta diperolehnya tatkala belajar tari topeng dengan leluhurnya di *ndalem* Prajalukitan.

C. Menyuntuki Gamelan Sebelum Mainan Selendang

Menekuni dunia gamelan dimulai Ngaliman sewaktu sering memerogoki adanya latihan karawitan di Kemlayan. Hatinya tergerak untuk bisa menabuh ricikan pada perangkat gamelan ageng dan carabalen. Ngaliman dibimbing langsung oleh kakaknya, Tedjapangrawit. Juga dibantu oleh kakak Mlayawidada yang masih terhitung pamannya, yaitu Truna Mlaya. Ngaliman diajak ke rumah kakeknya, Mlawawitana yang menyediakan gamelan *ageng* maupun carabalen. Lengket dalam memori Ngaliman, tahun 1929 sepulang dari sekolah *Standard School* (sekolah dasar), ia memasuki rumah, telinganya mendengar alunan gending *dolanan ljo-ljo* yang dimainkan bocah seumurannya. Mereka asyik tanpa ada yang melatih. Muasal suara itu di rumah Raden Riya Ngabehi Gunapangrawit yang tak lain adalah kakek buyutnya. Tanpa ragu Ngaliman bergabung dan betah. Sejak saat itu, membumbung minat Ngaliman memintal *kawruh* karawitan, berkesempatan nabuh gamelan carabalen bareng temannya manakala ada hajat *mantu* (pernikahan) di sekitar kampungnya.

Ngaliman kian keranjingan belajar karawitan di bawah asuhan Purwapangrawit, Dayapradangga, Prajapangrawit, Prawirapangrawit, dan Mlawawiguna. Pada umur 13 tahun, Ngaliman berani *nyemplung* di grup karawitan PAPAKA yang dinakhodai Martapangrawit. Ia masuk grup kampung ini atas arahan para guru yang disebutkan sebelumnya. Berawal dari itu, Ngaliman menjajal magang di Keraton Kasunanan sebagai abdi dalem. Ia mengikuti jejak keluarga seperti Sutidjo Tedjopangrawit dan Tjiptopangrawit, juga kakak iparnya, Wiryopangrawit. Ada pamannya pula, yakni Gunapangrawit, Truna Mlaya, dan Mlawawidada. Demikian pula kakeknya, yakni Gunarawita, Ganggongpangrawit, dan Mlawawitana.

Bertepatan *Grebeg Maulud* tahun 1932, ia diterima magang di Keraton Kasunanan. Ngaliman diminta mengenakan kain sabuk wala tanpa tutup kepala. Pada awal magang, dirinya dilatih *laku ndhodhok* di halaman istana. Latihan ini lumrah dilakoni calon abdi dalem sebab bertemali dengan sopan santun di *njero* kedhaton. Tujuan *laku ndhodhok* ialah abdi dalem menunjukkan rasa hormat terhadap raja berikut keluarganya. Dalam acara *mantu*, Ngaliman

Buku ini tidak diperjualbelikan.

tak jarang dimintai melatih calon pengantin lelaki *laku ndhodhok*. Sebelum tahun 1950-an, dalam resepsi pernikahan di Solo, setelah upacara panggih, kedua mempelai *lampah bocong* (*laku ndhodhok*) menuju krobongan atau ruang di tengah rumah joglo untuk bersila dalam bersanding, begitu pula sewaktu sungkem. Saat menghadap orang yang hendak disungkemi, dua mempelai harus *laku ndhodhok* sebab tetamu umumnya duduk bersila di atas babut atau tikar.



Foto: Dok. Keluarga S. Ngaliman (2010)

Gambar 5.9 S. Ngaliman kala menguji praktik tari tahun 1970.

Selepas lulus ujian, Ngaliman diperbolehkan ikut latihan karawitan di keraton. Ia tidak mempunyai formasi tetap. Artinya, Ngaliman boleh menabuh ricikan gamelan yang dikuasainya selagi ricikan itu *nganggur* alias tak dimainkan orang. Manakala Ngaliman magang periode Paku Buwana X, terpilah 3 golongan abdi dalem niyaga. Pertama, niyaga kasepuhan (4 kelompok), 2 kelompok *reh tengen* dijuluki Mlaya, 2 kelompok *reh kiwa* dinamai Pangrawit. Setiap kelompok terdiri dari 20 orang dengan formasi seorang lurah panglawe berpangkat Panewu (kepala niyaga), seorang lurah sororan berpangkat Mantri, 3 orang Lurah Miji berpangkat Lurah, dan 15 orang niyaga berpangkat Jajar.

Kedua, niyaga kadipaten (2 kelompok), 1 kelompok *reh tengen* dan 1 kelompok *reh kiwa* yang dinamai Puspa. Setiap kelompok terdiri dari 20 orang dengan formasi seorang berpangkat Mantri (kepala niyaga), 3 orang Lurah Miji berpangkat Lurah, seorang berpangkat Bekel, 15 niyaga berpangkat Jajar. Ketiga, niyaga punakawan (2 kelompok), 1 kelompok *reh tengen* dan 1 kelompok *reh kiwa* yang dijuluki Truna. Tiap kelompok terdiri atas 38 orang dengan formasi seorang Ordenas (kepala niyaga), 6 orang Panewu, seorang Lurah Punakawan, 30 niyaga berpangkat Jajar. Dalam struktur ini, posisi Ngaliman masuk sebagai regu abdi dalem niyaga kasepuhan *reh kiwa* dengan memanggul sebutan Raden Lurah Tjondropangrawit. Kekancingan itu dikantonginya tahun 1952, berpangkat Lurah Miji Pengandang.

Dia dipercaya menyajikan ricikan kendang pada kelompok karawitan Hamongraras. Pada tahun 1955 ia berpindah ke kelompok karawitan Mandrabudaya. Mandrabudaya dan Hamongraras ialah badan yang berkantor di Keraton Kasunanan sedari Paku Buwana X duduk di kursi kekuasaan. Mandrabudaya mengurus abdi dalem bidang budaya dan seni secara umum, sedangkan Hamongraras khusus mengurus abdi dalem bidang seni pertunjukan seperti abdi dalem niyaga, wireng, wiraswara, pranasmara, abdi dalem orkes dan sebagainya.

Ngaliman menjalani magang di istana dengan serius, dilambari spirit belajar karawitan dan tari. Tahun 1943, tepatnya 11 tahun selepas melewati sistem magang abdi dalem niyaga, ia dipercayai sebagai abdi dalem pengeprak tari bedaya serimpi berpangkat Jajar dan dianugerahi kekancingan Wignyahirama. Tugas lain yang *disunggu* Ngaliman adalah menyiapkan peralatan tari seperti gendewa, pistol, gelas, dan teko untuk perlengkapan tari bedaya dan serimpi. Semua peralatan ini diambil dari gedung pusaka dan dikembalikan lagi setelah latihan maupun pentas.

D. Mbarang dan Sapu Lidi

Pada tahun 1934 Ngaliman menjadi anggota termuda di perkumpulan karawitan Ngesthimulya yang diketuai Sumarja Truna Mlaya.

Umurnya baru 15 tahun, Ngaliman ikut rekaman karawitan dengan gramofon dan ia mendapat jatah untuk menabuh gong. Setiap Senin dan Kamis malam, Ngesthimulya ditanggap komunitas Tionghoa di Solo bernama Chuan Ming Kong Wei di gedung Kong Tong Ho. Gedung yang kini ditempati Perkumpulan Masyarakat Surakarta (PMS) itu sebulan sekali digelar tari gambyongan. Acara klenengan dan pertunjukan gambyongan merupakan selingan dari arena judi masyarakat Tionghoa setempat. Kegiatan ini berlangsung sampai tahun 1948 dan Ngaliman ditugasi menabuh ricikan gong.



Sumber: Repro buku Bambang Tri Atmadja (editor). (2018)

Gambar 5.10 Kelompok Ngesthimulya sebelum pentas gambyongan tahun 1949. Dari kanan tampak S. Ngaliman nomor 3 dan Mlayawidada nomor 4.

Suguhan penyajian klenengan dan gambyongan adalah gending ageng. Durasi tabuh gong memakan waktu lama yang membuat Ngaliman mengantuk. Imbasnya, sewaktu ricikan gong dipukul, Ngaliman pernah lalai menabuh karena mata terpejam. Detik itu, dia belum bisa *ngendhang*. Dalam karawitan Jawa, kendang kecuali sebagai pamurba irama, juga pedoman akan jatuhnya tabuhan gong. Ngaliman bersiasat mengatasi perkara itu. Ia menyiapkan potongan lidi untuk menghitung letak tabuhan gong. Caranya, saat gending berbunyi, tabuhan kenong pertama ia taruh satu lidi. Ketika tabuhan kenong kedua ia menaruh satu lidi lagi, dan seterusnya hingga tabu-

Buku ini tidak diperjualbelikan.

han kenong keempat yang ia lakukan bersamaan dengan menabuh gong. Selain lidi, Ngaliman memakai pula pentol korek api. Dengan siasat ini, tugas Ngaliman aman.

Cara Ngaliman dipergoki Mlayawidada bersama pangrawit lainnya. Lalu, ejekan datang. Ejekan itu melecutkan spirit Ngaliman mendalami ricikan kendang. Ia belajar kendang secara autodidak. Berkat ketekunannya, ia menguasai pola kendangan klenengan, tarian, dan pakurmatan. Guna memastikan jenis dan cengkok kendangan, dirinya menemui Darmapangrawit, tetangga yang jadi pengendang istana Kasunanan. Dipelajari pula gambang dan suling. Warna gambangan dan sulingan Ngaliman dipengaruhi gaya Darmapangrawit.



Foto: Dok. Keluarga S. Ngaliman (2010)

Gambar 5.11 Sutija Tejapangrawit, kakak S. Ngaliman

Mbarang di Pecinan disorot sinis oleh kakaknya, Sutija Tejapangrawit bahwa *ngamen* memelorotkan harga diri priyayi. Pendapat Sutija Tejapangrawit didukung Martapangrawit yang bersepakat tidak membawa kelompok musiknya untuk tujuan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

komersial sebab karawitan mengandung unsur estetik dan etik. Namun, Ngaliman cuek. Pasalnya, ia di sini bukan mencari uang semata, tetapi hendak praktik karawitan seraya menyerap kemampuan empu yang hadir menabuh bersamanya. Arena Pecinan menjadikan Ngaliman kian lihai. Tjakrawasita mengalami hal serupa. Setiap Minggu ia berpentas karawitan ke luar kota, dan meladeni kaum Tionghoa. Ia riang mengantongi tambahan *jagan kendhil*. Akan tetapi, sedih tak luput menyapanya. Saat acara *manten*, tamu datang dihormati dengan gending Kebo Giro. Pangrawit dilempar kerikil sebagai kode ada tamu datang. Celaknya, ada bocah jahil ikut melempar kerikil ke pangrawit. Padahal, tamu tak datang. Gending Kebo Giro kadung dibunyikan.

Ngaliman dalam grup Ngesthimulya ditugasi menari, bendahara, dan koordinator pentas. Dia diminta menghubungi temannya saat mau latihan ataupun pentas. Pengalaman pentas ini membawa Ngaliman menyukai tari. Sewaktu pendudukan Jepang, kelompok kesenian ini berhenti berpentas. Ngaliman menjadi *Kaibodan* atau petugas keamanan kampung.

E. Karya Sang Empu

Setamat *Standart School* di Jayengan Surakarta tahun 1930, Ngaliman melanjutkan ke *Schakel School*. Hanya setahun ia bertahan di *Schakel School* sebab kurang bergairah menyuntuki pelajaran formal. Ia lebih senang menggeluti bidang seni karawitan dan tari seraya mengabdikan di istana. Pada tahun 1950 dibuka Kokar di Kepatihan. Ngaliman tergerak masuk. Semula penerimaan siswanya dibagi menjadi dua jurusan. Pertama, instrumentalis karawitan yang disebut bagian A, diterima dengan syarat mengantongi ijazah Sekolah Rakyat (setingkat SD) dan mampu menabuh seluruh instrumen gamelan walau masih dasar. Kedua, guru karawitan disebut bagian B, diterima asalkan membawa ijazah SLTP atau sederajat dan sanggup memainkan gamelan dari balungan hingga bonang. Siswa pendaftar jurusan Instrumentalis Karawitan biasanya adalah abdi dalem niyaga Keraton Kasunanan dan Pura Mangkunegaran, termasuk Ngaliman.

Angkatan pertama yang berhasil lulus kelas bagian A hanyalah S. Ngaliman dengan waktu pendidikan selama tiga tahun. Angkatan pertama yang lulus bagian B adalah Prawata, Kardi Raharja, dan Kris Sukardi. Lagi-lagi di Kokar Ngaliman diajar oleh tetangganya yang juga guru, antara lain Warsadiningrat, Mlayawidada, Jayamlaya, Mlayareksaka, dan Yasapradangga. Ia menerima ijazah KOKAR pada tahun 1953. Tak berselang lama, di tahun yang sama, Ngaliman menyudahi masa lajang dengan menikahi gadis dari Tirtomoyo, Wonogiri bernama Sutarsi.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 5.12 S. Ngaliman menikahi Sutarsi pada 1953.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 5.13 S. Ngaliman melepas masa lajang tahun 1953.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 5.14 Perayaan pernikahan S. Ngaliman di Kemlayan. Di belakang tampak memakai jas adalah Mlayawidada pada tahun 1953.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 5.15 S. Ngaliman menikah diapit oleh para tetangga di Kemlayan tahun 1953.



Sumber: Dok. Keluarga Mlayawidada (2010)

Gambar 5.16 S. Ngaliman menikah tak terjebak dalam konsep bobot, bibit, dan bebet tahun 1953.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Konsistensi Ngaliman berkarya dan mengarungi dunia tari sedari masa kerajaan, pendudukan Jepang hingga Republik mengantarkan dirinya menjadi empu. Masyarakat seni pertunjukan menyematkan kepada dirinya predikat empu tari. Bahkan, STSI Surakarta (ISI Solo) menerbitkan sepucuk surat keputusan Nomor 2193/L.IS/STSI/1989 tertanggal 6 Oktober 1989 dan menetapkan S. Ngaliman Tjondropangrawit sebagai salah satu anggota Dewan Empu. Dalam lampiran surat keputusan tertera anggota Dewan Empu STSI Surakarta terdiri dari tujuh orang. Mereka adalah Mlayawidada yang ditahbiskan sebagai empu seni karawitan, Mardusari dijuluki empu seni karawitan, Harjanagara masuk kategori empu seni rupa, Naryacarita disebut empu seni pedalangan, Darman Gandadarsana merupakan empu seni pedalangan, S. Ngaliman Tjondropangrawit didaulat sebagai empu tari, dan S. Maridi dinobatkan sebagai empu tari.



Sumber: Dok. Keluarga S. Ngaliman (2010)

Gambar 5.17 S. Ngaliman
Sebagai Empu Tari

Dua kali saya dilamar menjadi pembicara dalam seminar tentang ketokohan S. Ngaliman di medan seni. Acara istimewa tersebut mengundang keluarga, sahabat, serta murid Ngaliman. Saya sepa-

Buku ini tidak diperjualbelikan.

gung dengan pakar karawitan Sumarsam, guru besar arkeologi UGM Timbul Haryono, guru besar ISI Solo Slamet T. Suparno, kritikus tari Sal Murgiyanto, dan komposer Soebono dengan dipandu pengajar tari ISI Yogya, Soemaryono. Dalam kesempatan baik itu, saya turut menimba kisah haru dan kegigihan Ngaliman berproses menyelami kehidupan seni yang tak selalu mulus. Ia bukan produk instan, juga bukan tipe guru yang pelit membagikan pengetahuan kepada orang yang hendak mendekap seni tari tradisional gaya Surakarta.



Foto: Dok. Danang Daniel (2017)

Gambar 5.18 Saya mendongeng dalam seminar proses kreatif S. Ngaliman tahun 2017.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Foto: Dok. Danang Daniel (2018)

Gambar 5.19 Saya kembali bercerita dalam seminar biografi S. Ngaliman di ISI Solo tahun 2018.

Keluarga Ngaliman bersemangat ngobrol dengan saya perihal atmosfer Kemlayan yang memengaruhi Ngaliman maupun paman-nya, Mlayawidada. Kebetulan kami sudah kenal agak lama tatkala bersinggungan menelusuri riwayat kelampauan kampung yang melahirkan sederet seniman terkemuka di Jawa itu. Anak-anak Ngaliman juga *lair ceprot* di ruang tersebut sehingga masih *menangi* atau menyaksikan keramaian kampung lewat tetabuhan dan tarian. Dalam forum gayeng itu, mengemuka cerita pilu ayahanda Ngaliman yang pernah dilengketi stigma negatif Orde Baru terkait peristiwa G30S. Nasib serupa dialami Mlayawidada, kata Diyem kepada saya.

Ngaliman dan Mlayawidada awal 1960-an diundang ikut berpentas, tanpa ada motif politik merubung hatinya. Sebagai seniman tradisional yang beken, mereka tak ubahnya besi sembrani penarik massa di atas panggung. Akan tetapi, Ngaliman dan Mlayawidada tidak *cawe-cawe* dalam percaturan politik Lekra yang memanas, mereka hanya sebatas tunaikan amanah sebagai seniman murni dan pecinta tradisi tanpa berlumur pamrih politik. Pecah kemelut

Buku ini tidak diperjualbelikan.

G30S, kedua tokoh seni ini diberi stempel negatif oleh penguasa, dianggap berpartisipasi pusaran politik Partai Komunis Indonesia. Semua orang yang terduga PKI dicekut atau dicituk. Dua seniman Kemlayan tersebut turut diinterogasi aparat berwajib. Walau tidak masuk bui, mereka cukup melapor di hari tertentu.

“Noda hitam” ditiupkan penguasa Orde Baru dan menempel pada identitas Kartu Tanda Penduduk. Dosa Orde Baru dengan gerakan “tumpes kelor” tak terampuni. Meski demikian, nama seniman tradisi tetaplah harum, mereka hanyalah korban keganasan politik. Keharuman itu semerbak berkat karya mereka yang mengabadi. Ngaliman bisa dikategorikan sebagai seniman kreatif. Pribadinya tekun, ulet, berani, dan cermat sehingga mengalir setumpuk karya berbobot mulai dari penciptaan, penataan, pemadatan, maupun pengubahan. Dalam dua kali seminar itu diakui, hasil kreativitas Ngaliman di jagad tari lebih mendasarkan diri pada tema sejarah, sastra, cerita rakyat, cerita wayang, dan pengalaman pribadi.

Secara konseptual, terumuskan perodesasi karya tari Ngaliman. Periode pertama, diciptakan tahun 1954–1969. Konsep karyanya cenderung mengungkapkan pemikiran representatif (*wadag*). Konsep karya seni ini meniru alam secara realistis. Periode kedua tahun 1971–1990, karya tari muncul menonjolkan pemikiran dan *tan wadag* (nonrepresentatif). Konsep tari ini lebih abstrak, tidak meniru alam, tetapi menekankan pada ungkapan rasa gerak.



Sumber: Dok. Keluarga Ngaliman (2010)

Gambar 5.20 S. Ngaliman Bersama para Penari.

Dalam pustaka “S. Ngaliman Tjondropangrawit Sang Pembaharu: Jelajah Spiritual Keseniman Tradisi” tersibak segepok karya kreatif yang lahir dari hasil penjelajahan panjang Ngaliman sebagai seniman. Berikut adalah rentangan aneka tarian itu:

- 1) Tahun 1954 : Tari Prawiraguna
- 2) Tahun 1957 : Kridhawarastra
- 3) Tahun 1957 : Dramatari Keong Mas
- 4) Tahun 1958 : Fragmen Sembadra Larung
- 5) Tahun 1958 : Tari Batih
- 6) Tahun 1958 : Tari Retnotinanding
- 7) Tahun 1958 : Sendratari Taman Soka
- 8) Tahun 1961 : Tari Burung untuk Ramayana Prambanan
- 9) Tahun 1961 : Tari Bondan Mardisiwi
- 10) Tahun 1962 : Tari Gambyong Campursari
- 11) Tahun 1963 : Tari Kartini

- 12) Tahun 1963 : Tari Panggayuh
- 13) Tahun 1954 : Sendratari Joko Tarub
- 14) Tahun 1964 : Tari Pejuang
- 15) Tahun 1964 : Tari Retnongayudo
- 16) Tahun 1964 : Tari Kudamangsah
- 17) Tahun 1965 : Sendratari nyanyi Sembodro Larung
- 18) Tahun 1966 : Sendratari Rahwana Badha (Gugur)
- 19) Tahun 1967 : Sendratari Beghawan Ciptaning
- 20) Tahun 1968 : Tari Yudasmaru, disempurnakan tahun 1974.
- 21) Tahun 1969 : Tari Pemburu Kijang
- 22) Tahun 1971 : Sendratari Kumbakarna Gugur
- 23) Tahun 1971 : Tari Pamungkas Manggaladibya
- 24) Tahun 1972 : Fragmen Panji Topeng
- 25) Tahun 1972 : Memadatkan tari Karnatinan-ding
- 26) Tahun 1972 : Memadatkan tari Panji Kembar
- 27) Tahun 1972 : Memadatkan Gambirsawit tari Serimpi
- 28) Tahun 1972 : Memadatkan Tari Serimpi Dempel
- 29) Tahun 1972 : Memadatkan Tari Serimpi Anglir Mendung
- 30) Tahun 1972 : Memadatkan Tari Serimpi Gonda kusumo
- 31) Tahun 1972 : Tari Gambyong Pareanom
- 32) Tahun 1973 : Tari Manggalaretna
- 33) Tahun 1973 : Sendratari Beghawan Wisrawa
- 34) Tahun 1973 : Sendratari Babad Wonomarto
- 35) Tahun 1973 : Tari Sancaya Kusumawicitra
- 36) Tahun 1974 : Tari Pawukon
- 37) Tahun 1978 : Tari Wirapratama
- 38) Tahun 1978 : Tari Retna Dumilah

- 39) Tahun 1978 : Tari Topeng Gunungsari
- 40) Tahun 1980 : Mengubah Tari Panji Tunggal
- 41) Tahun 1982 : Tari Bondan Tani
- 42) Tahun 1987 : Tari Serimpi Ludirawinangun
- 43) Tahun 1987 : Tari Bedaya Anglirmendung
- 44) Tahun 1990 : Bedaya Pulung

Perlu dikemukakan pula jejak Ngaliman sebagai penata gending tari. Penguasaan gending tari, baik sedikit maupun banyak, begitu penting bagi koreografer. Ngaliman merupakan koreografer jempolan tari tradisi gaya Surakarta dalam menyuguhkan karya tarinya dengan didukung oleh kehadiran susunan gendingnya. Ia menuturkan, tari merupakan gerak indah yang berirama. Indah menunjuk pada susunan gerak atau sekaran yang disuguhkan, sementara berirama menunjuk pada relasi tari dengan karawitan (gending) yang mengiringi.

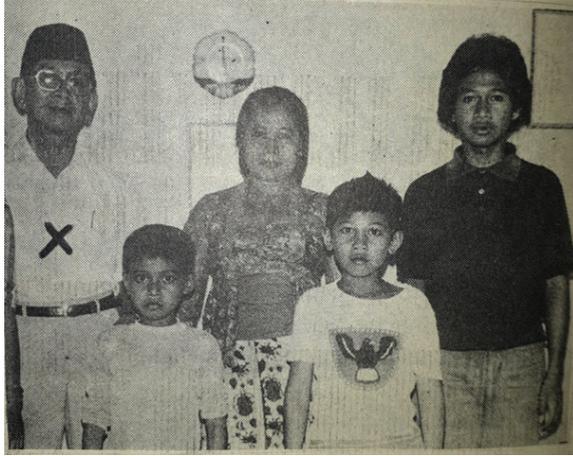


Sumber: Dok. Keluarga S. Ngaliman (2010)

Gambar 5.21 Empu Tari, S. Ngaliman

Berangkat dari pemahaman ini, pemikiran Ngaliman ditorehkan dalam makalah berjudul “Hubungan Tari dan Karawitan”, menggarisbawahi karawitan yang merupakan penyokong utama dalam hidangan tari. Tanpanya, tari yang dihidangkan terasa kurang bermakna. Relasi jiwa antara tari dan karawitan menumbuhkan keselarasan gerak di samping mencuatkan kesan mendalam bagi penikmatnya. Oleh karena itu, harus disimak betul pertautan tari dan karawitan yang mengiringi. Pokoknya, jika menyusun tarian harus mampu meriset, sesuaikan jiwa tari dengan jiwa pengiringnya. Bila belum, ganti iringan atau cari gending lain yang selaras dengan jiwa tari ini.

Berpengalaman sebagai guru di Kokar, ASKI, ASTI, dan sanggar tari, Ngaliman berujar, antara gerak dan gending tari punya pertalian erat. Bahkan, tanpa keserasian dari keduanya, niscaya lahir tari gaya Ngaliman. Pendek kata, porsi karawitan sebagai medium bantu untuk komposisi gerak, berperan begitu dinamis. Ngaliman menggarap gending tari dengan mengeksplorasi dan mengembangkan kekuatan ricikan gamelan dan vokal guna membantu mengungkap kekuatan rasa gerak tarinya. Konsep ini dikembangkan secara kaya dan beragam. Konsep gending tari dalam membantu mengungkap karya tarinya dirumuskan Ngaliman dalam tiga cara. Pertama, acap muncul gejala tari yang dibuat atau disusun sekarannya dulu, lalu menyusun gending iringannya. Kedua, menyusun gending dulu, lantas disusun sekaran tarinya. Ketiga, menentukan bentuk gending yang ada, kemudian menyusun sekaran tarinya.



Sumber: Heri Priyatmoko (2020)

Gambar 5.22 S. Ngaliman Bersama Beberapa Anaknya yang Masih Kecil Tahun 1970-an

Menurut dua anak S. Ngaliman, Bambang Tri Atmaja dan Haryono, inspirasi karya Ngaliman muncul secara mendadak. Sepanjang empat dasawarsa, hasil garapan perpaduan karakter tari dan rasa gending tari menelurkan 46 tari berikut susunan gendingnya sebagai berikut:

- 1) Jenis tari tunggal: *Batik* tahun 1958; *Burung, Bondan Mardisiwi* tahun 1961; *Gambyong Campursari* tahun 1962; *Kartini, Panggayuh* tahun 1963; *Retna Ngayuda* tahun 1964; *Pamungkas* tahun 1971; *Gambyong Pareanom* tahun 1972, dalam hal ini Ngaliman menciptakan 4 macam gerak tari *gambyong* yang terinspirasi bunyi sekaran kendangan ciblon gaya Prabuwinatan; mengubah *Panji Tunggal* tahun 1980; *Bondan Tani* tahun 1982.
- 2) Jenis tari tunggal bertemakan *Wireng*: *Prawiraguna* tahun 1954.
- 3) Jenis tari tunggal bertema *pethilan*: *Topeng Gunungsari* tahun 1978.

- 4) Jenis tari pasangan: *Kuda Mangsah* tahun 1964; *Pemburu Kijang* tahun 1969; *Tandingan*, menyingkat *Panji Kembar* tahun 1972.
- 5) Jenis tari pasangan bertema *Wireng*: *Krida Warastra* tahun 1957.
- 6) Jenis tari pasangan bertema *pethilan*: *Retna Tinanding (Srikandi-Larasati)* tahun 1958; *Yudasmara (Priyambada Mustakaweni)* tahun 1968 dan disempurnakan tahun 1974; menyingkat *Karna Tinanding*, menyingkat *Palguna-Palgunadi* tahun 1972; *Sancaya-Kusumawicitra* tahun 1973.
- 7) Jenis tari kelompok: *Pejuang* tahun 1964; *Pawukon* tahun 1974; *Wirapratama* tahun 1978.
- 8) Jenis drama tari: *Sembadra Larung* tahun 1956; *Keyong Emas* tahun 1957; *Taman Soka* tahun 1959; *Jaka Tarub* tahun 1964; *Opera Sembadra Larung* tahun 1965; *Rahwana Badhal gugur* tahun 1966; *Ciptaning* tahun 1967; *Kumbakarna Gugur* tahun 1971; *Topeng Panji* tahun 1972; *Begawan Wisrawa, Babad Wanamarta* tahun 1973.
- 9) Jenis tari bedaya: *Retna Dumilah* tahun 1978; *Anglir Mendung* tahun 1987; *Pulung* tahun 1990.
- 10) Jenis tari *serimpi*: pepadatan *Serimpi Gambirsawit*, pepadatan *Serimpi Dempel*, pepadatan *Serimpi Anglir Mendung*, pepadatan *Serimpi Gandakusuma* tahun 1972; *Srimpen Manggalaretna* (1973); *Serimpi Ludira Winangun* tahun 1987.

Tak seluruh garapan gending tari Ngaliman disingkap di sini. Cukup dicomot beberapa yang dianggap mewakili keseluruhan tata hubungan garap alur lagu dengan ragam gerak. Berikut ini merupakan buah kreativitas Ngaliman selepas menggelamkan diri di buwana tari Jawa:

- 1) Tari *Gambyong Pareanom* (tari Tunggal)
Gendhing: Lad rang Pareanom, Sumedhang kebar kaseling merong Gambirsawit, gendhing Gambirsawit Pencerono Pelog Nem.
- 2) Tari *Batik*: tunggal wadhag (representatif/ekspresinya menonjolkan bentuk verbal atau peniruan bentuk nyata dalam kehidupan sehari-hari).
Gendhing: Ladrang Pakumpulan slendro sanga.
- 3) Tari *Pamungkas*: tari tunggal tan wadhag (presentatif/ekspresinya tidak tonjolkan peniruan bentuk keadaan alam sehari-hari atau abstrak).
Gendhing: Ketawang Rangsang Tuban pelog nem.
- 4) Tari *Krida Warastra*: tari pasangan bertemakan *Wireng*.
Gendhing: Gangsaran lima, ladrang Roning Tawang pelog nem, gangsaran lima.
- 5) Tari *Pejuang*: kelompok.
Gendhing: Lancaran Kandhang Bubrah pelog nem, Lancaran Welasan, Gangsaran siji.
- 6) Topeng *Panji*: drama tari.
Gendhing: Lancaran Tropongan pelog lima, vocal Maskumambang, Ketawang Sumedhang pelog nem, Gangsaran lima, Ladrang Eling-Eiing pelog lima, Gangsaran lima, Gangsaran siji, Ladrang Surung Dayung pelog nem, Kemudha lima, Gangsaran siji, vocal Asmarandana, Sampak, Buka celuk Ketawang Pangkur Ngenas pelog lima.
- 7) Tari *Retna Dumilah*: bedaya.
Gendhing: Ladrang Playon pelog lima, Sekar Ageng Tebu Sauyun, Ketawang Dhendha Gedhe pelog lima, ladrang Kapirenta pelog lima.

8) Tari *Manggala Retna*: serimpi.

Gendhing: Pathetan slendro sanga jugag-ngelik, Ladrang Kembang Tanjung, Ketawang Sumedhang, Ladrang Kagok Madura slendro sanga.

Merujuk keterangan buah hati Ngaliman beserta murid kinasihnya dalam forum seminar yang saya ikuti, dari serangkaian karya tersebut ternyata unsur karawitannya kuat, mendukung rasa gerak tarinya. *Garap* dan rasa gending tari Karya Ngaliman itu menonjol. Pertama, tari *Gambyong Pareanom* yang dicetuskan pada tahun 1972. Ngaliman menyusun *Ladrang Pareanom Pelog Nem* yang terilhami dari gending *Sumedang kebar pelog Nem*, dan menciptakan empat macam gerak berdasarkan bunyi sekaran kendangan ciblon pola garapan Prabuwinatan. Ngaliman menamai ragam gerak itu: a. *Ogean taweng-tawing seling seblak sampur*, b. *Pilesan wiled*, c. *Tumpang tali seling kengser*, d. *Lembehan maju miring nacah*. Ragam gerak ciptaannya ini menjadi acuan garapan tari *gambyong* sebab bila ada penyajian tari *gambyong*, maka ragam gerak tari acap dipakai. Dari sini, Ngaliman menyiratkan kesan memberi fondasi dasar dalam ragam gerak. Upaya Ngaliman ini berkontribusi pada perbendaharaan seni di zamannya. Saya teringat dengan studi Clara Brakel dari Belanda yang mendokumentasikan kekayaan terminologi tari tradisional yang bersumber dari keterangan lisan Ngaliman. Clara sering melewati gang kecil, bertandang ke Kemlayan untuk “mengu-ras” pengetahuan tari yang dimiliki Ngaliman.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Sumber: Dok. Atmadja (2018)

Gambar 5.23 S. Ngaliman Bersama Clara Brakel Tahun 1970-an

Kedua, tari Batik merupakan tari *tunggal wadhag*, tapi tak jarang ditarikan secara massal. Gending yang dipakai ialah Ladrang Pakumpulan Slendro Sanga. Karakter gending *sigrak*, dengan rasa *prenes*. Garap ricikan tari batik memakai gamelan ageng, keprak dan vokal. Fungsi keprak adalah sebagai peletak sambung rasa antara gending dan tari, seperti peralihan irama, tempo atau laya, memberi sasmita, aba-aba dan suwuk. Irama yang dipakai meliputi irama tanggung untuk maju beksan, irama dados untuk beksan, dan irama tanggung untuk kiprahan dan mundur beksan.

Garap gending tari Batik merupakan penggabungan garap aransemèn ricikan saron, kendang, suling, gender, dan vokal. Garap saron pertama dan kedua mengisi ragam imbal, pinjalan, dan cecegan. Garap kendang membantu ungkap gerakan tari dengan kendang ciblon dan memberi selingan dengan penekanan pada kendang ketipung. Garap suling membantu ungkap gerakan tari dalam meniup canthing dengan tiupan kuat nada 6. Garap gender mengisi

Buku ini tidak diperjualbelikan.

sarugan gender sebagai selingan antara gerong dan garapan saron di waktu mengisi ragam imbal. Ngaliman membuat garap vokal cakepan gerongan dan senggakan, dan penyajiannya dibuat dinamis dan bervariasi.

Ketiga, tari Pamungkas Manggaladibya adalah tari tunggal alus/halusan *tan wadhag* dengan memakai properti keris dan dadap berbentuk gunungan berkarakter tenang. Oleh sebab itu, tari tersebut memakai gending Ketawang Rangsang Tuban pelognem yang tenang, tetapi punya karakter *rasa greget*. Garap ricikan tari *Pamungkas* memakai gamelan ageng dan keprak. Irama yang digunakan meliputi irama tanggung untuk maju beksan, irama dados untuk beksan pertama, irama tanggung untuk perangan, irama dados untuk beksan kedua, serta irama tanggung untuk mundur beksan.



Sumber: Dok. Keluarga S. Ngaliman

Gambar 5.24 Anggota Sanggar Pamungkas pentas di Kemlayan tahun 1970-an.

Penari asal Kemlayan, Suprpto Suryodarmo, kala itu menerawang. Mengingat peristiwa puluhan tahun silam tentang lahirnya sebuah tari legendaris. Dialah tari Pamungkas yang menyapa publik tahun 1971. Itu buah dari percakapan Gendon Humardani dengan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Ngaliman untuk mewujudkan tari tunggal *tan wadhag* bernuansa *semeleh* dan *menep*. Kelebihan karya ini, yaitu penggabungan gerak atau sekaran dari tari Wireng yang meliputi sekaran tari Karna Tinanding, tari Palguna-Palgunadi, dan tari Panji Kembar yang merupakan hasil penggalan tari dari Wignya Hambeksa selama Ngaliman aktif berkreasi di PKJT Sasanamulya. Sebelum berkiprah di PKJT, Ngaliman menjadi murid Wignya Hambeksa. Nantinya, Sardono turut digembleng Wigya Hambeksa.

Tari Pamungkas memperoleh sanjungan. Buktinya, tari ini dipakai bahan pelajaran di lembaga edukasi kesenian formal, serta disuguhkan pada upacara seremonial, lomba tari, penataran tari, bahkan pentas di luar negeri. Sekaran dalam tari Pamungkas seperti ebat ngancap, ebat naga wangsul, lelebotan, lumaksana mangu, dan ukel adu manis banyak diacu seniman tari dan niyaga yang bisa menari guna melengkapi susunan tarinya. Rabimin manakala menyusun Sendratari Joko Sankrip (legenda kota Kebumen) mencukil sekaran tari Pamungkas untuk gerakannya.

Pagi itu langit cerah, warga Kemlayan *gumbregah*, menyambut pendirian sanggar tari. Ketenaran tari Pamungkas mendorong Ngaliman menamai sanggar di kampungnya: *Pamungkas*. Sanggar diresmikan pada 08 Juli 1980. Sebelum sanggar berdiri, Ngaliman bersama Suprpto Suryodarmo tahun 1967 membangun Yayasan Kesenian Barada di Kemlayan dengan asisten tari Sri Hastanto (guru besar ISI Solo). Sayangnya, yayasan kesenian ini bertahan selama lima tahun saja. Perangkat gamelan berbahan besi milik Barada lalu dipakai Ngaliman untuk pengembangan sanggar tari Pamungkas.

Keempat, tari Krida Warastra ialah tari pasangan bertema *Wireng* dengan membawa *lawung* (tombak). Ini merupakan hasil pemadatan tari *Lawung*. Gending ladrang Roning Tawang pelog nem dan Gangsaran 5 berkarakter gagah. Garap ricikan tari Krida Warastra memakai gamelan ageng, terutama bonang, balungan dan keprak. Susunan tari Krida Warastra adalah a) maju gending bawa tombak, b) beksan bawa tombak, c) perangan, d) beksan bawa tombak, e) mundur gending seraya bawa tombak. Perubahan tari Lawung menjadi tari Krida Warastra melenyapkan beksan yang

belum membawa tombak. Bagian beksan membawa tombak hanya diambil setengahnya saja. Gending tari Lawung adalah ladrang Lawung Gedhe slendro manyura dan Gangsaran 6. Setelah menjadi tari Krida Warastra susunan gendingnya menjadi ladrang Roning Tawang pelog nem dan Gangsaran.

Kelima, tari Yudasmara bertemakan *pethilan* cerita asmara Bambang Priyambada bareng Dewi Mustakaweni. Urutan gendingnya adalah Srepegan slendro sanga, ladrang Sriwibawaslendro sanga, Sampak, Polaron Maskumambang, Ayak-ayakan, Ketawang Rajaswala slendro sanga. Rasa gending Srepegan dan Sampak cenderung *sereng*, emosional. Karakter *Palaran Maskumambang sereng*, sedih. Karakter *ladrang Sriwibawaregu*, wibawa. Karakter *Ketawang Rajaswawaregu*, kasmaran. Pelukisan cerita tari Yudasmara ialah strategi Priyambada merebut pusaka Jamus Kalimasada yang dicolong Mustakaweni. Caranya, merayu Mustakaweni supaya takluk dalam pelukan dan diperistrinya.

Keenam, tari Pejuang merupakan koreografi tari kelompok, yang menyuguhkan penokohan sebagai pimpinan. Pasalnya, tari ini mengusung tema perjuangan dalam merebut kembali Tanah Air dari cengkeraman penjajah. Tari ini memakai gending Lancaran Kandang Bubah pelog nem, Lancaran Welasan, dan Gangsaran 1. Rasa gending Lancaran Kandang Bubah berkarakter gagah, lincah. Lancaran Welasan berkarakter regu, sedih, dan Gangsaran 1 berkarakter gagah. Tari Pejuang memakai properti gendewa dan panah. Semula gending tarinya adalah lancaran Kandhang Bubah pelog nem, lancaran Welasanpelog nem, dan Gangsaran 1. Kusuma Kesawa menyarankan agar gending tari diganti biar suasananya lain, maka Ngaliman spontan mentransposisi pathet dari pelog nem ke pelog barang. Oleh sebab itu, terjadi alih pathet, yaitu gending tarinya menjadi lancaran Kandhang Bubah pelog barang, lancaran Welasan pelog barang, dan Gangsaran 2. Tahun 1969 tari Pejuang ditampilkan gayeng untuk pembukaan gedung Gelanggang Olah Raga di Manahan, Solo.

Ketujuh, tari Topeng Panji ialah jenis drama tari yang seluruh penarinya bertopeng. Gendingnya ialah lancaran Tropongan pelog

lima, sekar Maskumambang, Ketawang Sumedhang pelog nem, Gangsaran 5, ladrang Eling-Eiing pelog lima, Gangsaran 5, ladrang Surung Dayung pelog nem, Kemudha 5, gangsaran 5, sekar Asmarandana, Sampak, Ketawang Pangkur ngrenas pelog lima.

Menurut Haryono dan Bambang Tri Atmadja, dua buah hati Ngaliman yang mengangkat ayahandanya untuk tesis, rasa gending Tropongan berkarakter wibawa gagah. Sekar maskumambang berkarakter sedih. Gangsaran 5 memiliki karakter rasa gending gagah. Rasa Ladrang Eling-eling berkarakter regu. Rasa gending Surung Dayung punya karakter regu, khidmat. Rasa gending Kemudha 5 memiliki karakter regu wibawa. Sekar Asmarandana berkarakter rasa sedih, kasmaran. Rasa gending Sampak berkarakter sereng, emosional. Rasa gending ketawang Pangkur ngrenas berkarakter regu, kasmaran, trenyuh.

Seluruh penari dalam drama tari Topeng Panji memakai topeng, yaitu dua orang Bugis, Sekartaji, Panji Inu Kertapati, serta Kiana Sewandana. Inspirasi Ngaliman datang dari Gendon Humardani saat bereksperimen di PKJT. Temanya perihal keresahan batin Dewi Sekartaji yang larut dalam kesedihan gara-gara berpisah dengan kekasihnya, Raden Panji Inu Kertapati. Sang Dewi membayangkan kedatangan Kiana yang dibencinya. Terbayang dalam ingatannya pecah perang tanding antara Kiana dengan Panji Inu Kertapati. Kemenangan diraih Panji Inu Kertapati. Tokoh Sekartaji menonjol, akhirnya disebut *tarian Topeng Sekartaji*. Mampu menyentuh jiwa penghayatnya, terutama pengungkapan Sekartaji perihal bayangan Panji lewat garapan garis-garis gawangnya. Tari Topeng Sekartaji kuat menampilkan pesan dan gerak jiwa manusia sehingga karya ini bersifat *tan wadhag*.

Delapan, tari Retna Dumilah merupakan tari cengkok bedaya dengan 7 penari. Susunan gending meliputi ladrang Playonpelog lima, sekar Ageng Tebu Sauyun, Ketawang Dhendha Gedhe pelog lima, ladrang Kapirenta pelog lima. Rasa gending ladrang Playon berkarakter regu wibawa. *Sekar Ageng Tebu Sauyun* berkarakter khidmat, klasik, dan mendalam. *Ketawang Dhendha Gedhe* memiliki karakter rasa agung, klasik, serta mendalam. Rasa *ladrang Kapirenta*

berkarakter regu, khidmat. Ngaliman menelurkan ini tahun 1978 atas titah G.P.H. Jatikusuma untuk misi kesenian ke Belanda. Gagasan pokok Bedaya Retna Dumilah berasal dari Bedaya Bedah Madiun. Ngaliman terkesan terhadap tokoh Retna Dumilah yang hidup dalam tari Bedaya Bedah Madiun. Di samping memanggungkan Retna Dumilah, tari ini juga mencuatkan tokoh Panembahan Senapati. Muara dari kisah ini ialah pertemuan romantis antara kedua tokoh itu.

Sebagai koreografer, Ngaliman tetap mematuhi *waton* (ketentuan) tari tradisi keraton. Ia nyatakan, yang berhak menyusun tari Bedaya dan Serimpi hanyalah pihak keraton. Sebab itu, susunan tari Retna Dumilah bercengkong Bedaya tidak serupa dengan tari Bedaya pada umumnya. Jumlah penari Retna Dumilah adalah tujuh orang, sedangkan tari bedaya umumnya 9 orang. Terdapat kebaruan unsur dalam gending tari dan tema yang diusung. Di tengah tarian Bedaya Retna Dumilah, dimasukkan buka celuk sekar ageng Tebu Sauyun, sebelumnya pernah ada pada tari bedaya kala itu. Tema Bedaya Retna Dumilah kuat pada asmara Retna Dumilah dengan Panembahan Senapati, sedangkan Bedaya Bedah Madiun kuat soal konflik kedua tokoh itu.

Sembilan, tari Serimpi Manggalaretna merupakan *Srimpen* (tari cengkong serimpi) garapan tahun 1973. Tema karya ini ialah kegesitan dan ketangkasan wanita dalam olah keprajuritan, tetapi tak menepikan kodratnya sebagai wanita. Susunan gending meliputi pathetan slendro sanga jugag-ngelik untuk maju beksan, ladrang Kembang Tanjung dilanjutkan Ketawang Sumedhang slendro sanga untuk beksan, dan ladrang Kagok Madura slendro sanga untuk mundur beksan. Rasa gending pathetan jugag-ngelik berkarakter suasana regu, lega, lebar, serta santai. Ladrang Kembang Tanjung berkarakter regu, khidmat, dan klasik. Ketawang Sumedhang berkarakter rasa regu, mendalam, renyah. Rasa ladrang Kagok Madura berkarakter wibawa, khidmat dan klasik.

Karya ini bergulir tahun 1972 selepas Ngaliman padatkan tari Serimpi di keraton seperti Gambirsawit, Dempel, Anglir Mendung, dan Gandakusuma yang berdurasi 30 menit. Dicermati dari vokabuler

gerak, pola lantai, dan gending tarinya, tari ini masih terlalu rumit dan berat sehingga sukar dikembangkan dalam masyarakat. Alasan inilah mengapa akhirnya disusun Serimpi Manggalaretna berdurasi 10 menit. Nama tari dan gendingnya tidak sama.

Puncaknya, tergambar ciri karawitan tari gaya Ngaliman. Karyanya sukar dilepaskan dari gending tarinya. Gending dan vokal plus cakepannya digarap Ngaliman dari idenya sendiri. Kekuatan jerih payah Ngaliman terletak pada perpaduan antara tari dan gendingnya dalam harmonisasi alur lagu dan ragam gerak. Dalam memilih gending untuk tari, ia selaraskan antara jiwa tari dan gending tarinya. Tarian berikut gending garapannya sedari kini masih merasakan gaungnya. Hal itu juga berpengaruh besar terhadap ciptaan karya baru generasi berikutnya sehingga menunjang kesinambungan tari Surakarta.

Kerja Ngaliman merupakan upaya dan perwujudan sikap terhadap pelestarian maupun pengembangan budaya tari di Indonesia. Bermula dari Kemlayan, Ngaliman ikut andil dalam melestarikan dan mengembangkan kesenian tradisi sebagai jati diri bangsa Indonesia. Tanpa diasuh dalam ekologi budaya Kemlayan yang diperkuat oleh barisan niyaga mumpuni, unsur karawitan Ngaliman dalam karyanya tentu tidaklah bakoh. Inilah arti Kemlayan dalam kekaryaan S. Ngaliman, bukan sebatas tempat bernaung menuntaskan lampah kehidupan sampai tahun 1999. Raga boleh melenyap, tapi karyanya *sumebar di jagad cilik*.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

BAB VI

PENUTUP

Berdasarkan uraian panjang dari Bab II sampai Bab V, terdapat beberapa simpulan yang dapat dikemukakan. Pertama, Kampung Kemlayan terbentuk era Paku Buwana IV (1788–1820). Kampung Kemlayan dihuni oleh kelompok sosial yang tidak dijerat spirit etnisitas (*ecik* di Pasar Kliwon, *cino* Balong, serta Belanda di Loji Wetan), nuansa religi (Kauman) serta misi bisnis (mbok mase Laweyan dan juragan Cina di Pasar Gedhe), namun berkiprah di kancah budaya, terutama kesenian Jawa. Kegiatan kultural yang dipeluknya selama satu setengah abad lebih mengonstruksi kekhasan ruang sosial yang didiaminya, lantas mengerucut sebagai unsur pembeda dengan aneka komunitas sosial di Kota Bengawan detik itu.

Barisan niyaga istana Kasunanan yang bercokol di Kemlayan merupakan satu-satunya kelompok yang menekuni bidang seni di Solo. *Pesinden*, tukang njoged istana, serta pemain wayang wong tidak diberi ruang khusus, beda nasib dengan niyaga Kasunanan yang disodori sepetak tanah oleh majikannya walau bidang pekerjaan yang mereka cumbu serupa, yaitu menyeturubuhi buwana kesenian.

Kedua, Mlayawidada dan S. Ngaliman bersama tetangganya di Kemlayan masuk kategori priyayi. Mereka dikepong keluarga seniman yang leluhurnya adalah abdi dalem niyaga Kasunanan. Proses regenerasi seniman di Kemlayan berlangsung cukup bagus dalam

rentang seabad. Bocah Kemlayan menginjak usia remaja mengabdikan diri kepada penguasa Keraton Kasunanan sebagai abdi dalem, sebuah cita-cita yang didamba publik di masa silam. Setiap orang yang *ngawula* raja atau bekerja menjadi pegawai di lingkungan istana disebut priyayi. Untuk menjadi abdi dalem dan masuk golongan priyayi, terlebih dahulu harus melewati proses magang atau *nyuwita*. Status priyayi yang diraihnya merupakan kompensasi bagi seniman Kemlayan lantaran bersedia mengabdikan hidupnya untuk kerajaan.

Simbol kepriyayan yang dimiliki Mlayawidada dan Ngaliman antara lain adalah gelar. Mereka berpangkat *Jajar*, memperoleh gelar *Raden Bekel*, *Lurah Sor-soran* dan *Lurah* dengan sebutan *Raden Lurah (R.L.)*, pangkat *Mantri* dengan sebutan gelar *Raden Ngabehi (R.Ng.)*, *Bupati Anom* dengan sebutan gelar *Raden Tumenggung (R.T.)*, dan *Panewu (Bupati)* dengan sebutan *Kanjeng Raden Tumenggung (K.R.T)*. Simbol lainnya yang mencolok adalah rumah joglo miniatur dari istana kerajaan, busana yang dikenakan sewaktu *seba* ke dalam istana guna berlatih karawitan maupun menghadiri berbagai perayaan, serta tingkah laku dan bahasa yang dipakainya untuk membedakan status sosialnya dengan bangsawan dan *wong cilik*.

Ketiga, kendati komunitas seniman Kemlayan masuk dalam lapisan sosial priyayi, karakternya cenderung terbuka. Dalam kasus ini, kondisi ini berbeda dengan pemahaman umum bahwa priyayi Jawa membina hubungan sosial hanya dengan sesama golongan dan kaum bangsawan saja demi menjaga citra serta harga diri. Para seniman Kemlayan justru hidup di ruang kelas priyayi dan tidak menutup diri dengan kalangan *wong cilik*, kaum yang setingkat berada di bawahnya.

Seniman-priyayi Kemlayan bergaul bersama masyarakat luar Kemlayan, kelompok sosial yang lebih rendah, dan kelompok berlainan etnis. Situasi tersebut rupanya dilatarbelakangi oleh bidang karawitan yang digelutinya yang bersifat terbuka. Karawitan pada masa itu merupakan hiburan yang merakyat sehingga segala lapisan dapat menikmatinya, tak terkecuali *wong cilik* sekalipun posisinya cuma sebagai penonton, bukan penanggap. Interaksi dan komuni-

kasi sosial terbangun dalam ruang-ruang kesenian karena mayoritas seniman-priyayi Kemlayan bersedia ditanggap di luar keraton untuk memperoleh penghasilan tambahan sembari menunjukkan kepawaiannya bermain alat musik gamelan. Mereka juga menjadi guru informal bagi orang luar Kemlayan yang berminat mempelajari seni gaya Surakarta. Dengan modal sikap terbuka itulah, kontak sosial dan interaksi terjalin dengan bagus antarlintas kelompok sosial.

Keempat, komunitas seniman Kemlayan ialah fondasi bagi kehidupan karawitan Jawa gaya Surakarta pada periode kerajaan hingga pascakemerdekaan. Salah satu realitas historis komunitas ini ialah mereka selalu dimintai bantuan (digunakan) oleh pembesar Keraton Kasunanan dan petinggi negara Republik Indonesia untuk legitimasi suatu kekuasaan dan menopang dunia karawitan Jawa gaya Surakarta agar tetap terpelihara sebagai bagian dari kebudayaan nasional. Dalam konteks ini, wajar apabila mereka dianggap sebagai pilar utama sebab memang terampil menguasai karawitan Jawa gaya Surakarta, mempunyai kesempatan yang cukup untuk mengaktualisasikan diri di lembaga keraton dan instansi pemerintah Republik, memiliki kedudukan yang strategis di dunia kesenian, dan memiliki komitmen tinggi terhadap keberlangsungan karawitan Jawa gaya Surakarta.

Mlayawidada dan Ngaliman dalam memilih jalur kesenian sebagai jalan hidup ialah langkah yang tepat dan cerdas. Pada akhirnya mereka ikut andil menyemarakkan aktivitas kesenian di Surakarta dan menjadi magnet bagi masyarakat luar daerah yang berminat mempelajari seni gaya Surakarta. Oleh sebab itu, keberadaan mereka dalam lingkungan sosial masyarakat Surakarta tidak bisa kita abaikan.

Kelima, sesungguhnya apa yang dialami Mlayawidada dan Ngaliman beserta penghuni Kemlayan pada pertengahan abad XX adalah keunikan dalam sejarah lokal. Kehidupan mereka begitu dinamis kendati Keraton Kasunanan sebagai pengayom mengalami keruntuhan dan masyarakat bangsawan dan priyayi sebagai komponen pendukungnya *delak-delak* dimangsa zaman. Munculnya negara Republik Indonesia menggantikan kekuasaan tradisional

Keraton Kasunanan tidak membuat penghuni Kemlayan kehilangan tujuan hidup dan melemahkan eksistensi sebagai seniman. Dengan keahlian seni, orang Kemlayan memperoleh lapangan pekerjaan baru di sejumlah instansi pemerintah (Kokar, ASKI, PKJT, dan RRI Surakarta).

Selain menunjukkan eksistensi diri dan mencari penghasilan untuk mencukupi kebutuhan hidup, di lembaga pemerintah tersebut Mlayawidada dan Ngaliman mencurahkan tenaga, kemampuan, dan pikiran untuk kepentingan negara dan masyarakat yang lebih luas. Buah dari tindakan yang mereka ambil ialah seniman-priyayi Kemlayan berhasil melewati perubahan zaman dan kedudukan sosialnya tetap tinggi di lingkungan masyarakat kendati stratifikasi sosial bangsawan-priyayi-*wong cilik* telah terhapus.

Dalam kasus seniman-priyayi Kemlayan, berarti tidak dapat digeneralisasi bahwa hancurnya hegemoni kerajaan menyebabkan hancurnya pula komunitas pendukungnya. Mlayawidada dan Ngaliman merupakan produk masa lalu Keraton Kasunanan yang mengabdikan kepada raja. Hadirnya negara Republik melemahkan *patron-client politics* kelompok seniman-priyayi Kemlayan dengan penguasa Keraton Kasunanan. Kekuatan politik keraton sudah tidak dapat lagi mengatur abdi dalem yang bermukim di Kemlayan untuk mengikuti kemauan keraton sepenuhnya seperti di masa lalu. Dalam kondisi inilah, seniman-priyayi Kemlayan memiliki posisi tawar tinggi dan bebas menentukan “majikan” baru karena mempunyai keahlian bermain gamelan yang mumpuni dan masyarakat luas masih membutuhkan keahlian tersebut.

Keenam, seniman-priyayi Kemlayan yang hidup di alam demokrasi dan masuk di instansi pemerintahan Republik Indonesia ternyata tidak bisa serta merta menghapus simbol-simbol kepriyayan yang melekat pada diri mereka. Aneka simbol yang bersumber atau warisan dari Keraton Kasunanan ini secara sadar difungsikan untuk menegaskan identitas mereka sebagai kelompok priyayi. Gelar, rumah, tingkah laku dan bahasa nyata sekali masih dipergunakan seniman-priyayi Kemlayan sebagaimana kehidupan di era kerajaan. Di satu pihak, pemerintah pusat dan masyarakat sekitar menerima

hal tersebut sebagai bukti atas pengakuan kehebatan seniman-priyayi Kemlayan dan menempatkan mereka dalam kedudukan yang terhormat. Bahkan, hal itu ditahbiskan menjadi maestro.

Ketujuh, dalam konteks komunitas seniman-priyayi Kemlayan, sejarah merupakan ingatan-ingatan yang ditutur-ulangkan. Realitas historis komunitas seniman Kemlayan nyaris tidak pernah tercatat dalam lembaran sejarah lokal Surakarta, seperti babad, arsip kerajaan, dan catatan harian pujangga istana. Sejarah panjang mereka tergalil melalui tradisi lisan dan sejarah lisan yang bersumber dari penuturan generasi penerus atau masyarakat lokal Kemlayan. Komunitas abdi dalem Keraton Kasunanan yang bermukim di Kampung Kemlayan semasa hidupnya memang tidak memperoleh banyak kesempatan untuk mengisahkan seluk-beluk kehidupan dan peran nyata mereka dalam lembaran sejarah keraton yang bersifat elitis. Riwayat panjang mereka hanya terekam dalam memori kolektif masyarakat yang tinggal di Kemlayan.

Kedelapan, kehadiran Sardono W. Kusuma di Kemlayan pada akhir 1990-an menyambung mata rantai maestro yang terputus. Gema Kemlayan sebagai gudang seniman dan ruang berkarya kembali menggaung. Jalan hidup Sardono dari dunia seni tradisi menuju seni kontemporer ternyata tidak meninggalkan imajinasi sejarah lokal. Kemlayan sebagai sejarah lokal hendak digugahnya kembali lewat pembangunan studio seni pertunjukan miliknya. Modal narasi sejarah ini dibungkusnya untuk berkarya di hari tuanya.

Dengan demikian, historiografi komunitas seniman-priyayi Kemlayan adalah historiografi komunitas yang terpinggirkan dalam panggung sejarah kekuasaan Jawa, baik Keraton Kasunanan maupun Pemerintah Republik Indonesia walau karya mereka mendunia. Jika tugas sejarawan adalah menulis sejarah yang lebih adil, maka sungguh tepat upaya merekonstruksi fenomena sejarah komunitas seniman-priyayi Kemlayan yang dilupakan dalam arus sejarah lokal dan kebudayaan Jawa di Kota Surakarta ini.

DAFTAR PUSTAKA

A. Arsip

Almanak Narpowandowo.

Dalil-dalil Akademi Kesenian.

Dies Natalis XXII Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta, 15 Juli 1964–1986.

Kabar Paprentahan.

Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia No. 0211/P/1974.

Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia No. 0294/U/1976.

Keputusan No 22/1970 Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia No. 022/1970.

Keputusan Pimpro ASKI No. 0120/PAK-I/K/76-77 Tanggal 17 Mei 1977.

Keputusan Rektor ISI Yogyakarta tentang Daftar Tenaga Luar Biasa Pada ISI Yogyakarta 1989–1990.

Pambabaripun Radhio Prajapangrawitan.

Roentoehnya Swapradja Soerakarta No. S.278.

Serat Jatno Hisworo.

Sêrat Kridha Pradangga.

Serat Paramalagu.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Sêrat Penanggalan.

Sêrat *Pratelan*.

Sêrat Wedha Purwaka.

Surat Direktur Pendidikan/Pembinaan Kebudayaan RI No. 37/I/B/1968.

Surat Kekancangan Titimangsa 30 Mulud 1845.

Surat Keputusan Residen Surakarta No 13/5k/Kar 29 November 1948.

Surat Pengangkatan Guru Tidak Tetap Tahun Ajaran 1973, Direktorat Jenderal Kebudayaan No. 90/C.III/1973.

Surat Pensiun dan Tunjangan Kepala Kantor Urusan Pegawai RI 16 Maret 1970.

B. Surat Kabar dan Majalah

Angkatan Bersenjata, 17 April 1966.

Bromartani, 10 Januari 1907.

Bromartani, 11 April 1927.

Bromartani, 15 November 1906.

Bromartani, 18 Maret 1874.

Bromartani, 19 Oktober 1912.

Bromartani, 2 Februari 1892

Bromartani, 20 Juni 1907.

Bromartani, 28 Februari 1907.

Bromartani, 29 Mei 1879

Bromartani, 3 April 1920.

Bromartani, 3 Februari 1926.

Bromartani, 30 November 1882

Bromartani, 6 November 1916.

Bromartani, April 1874

Jawa Anyar, 24 Februari-2 Maret 1994.

Kedaulatan Rakjat, 17 Djanuari 1946

Kedaulatan Rakjat, 20 Desember 1945.

Kedaulatan Rakjat, 24 Mei 1946.

Kedaulatan Rakjat, 4 Mei 1946.

Kompas, 8 April 1971.
Madjalah Batari Th. IV No. 3 Nopember 1958.
Madjalah Budaja No. 20 Djuni 1950.
Merdeka, 3 Mei 1946.
Minggu Ini Suara Merdeka, 16 September 1979.
Solopos, 03 Februari 2009.

C. Buku, Tesis, dan Lain-lain

- Adam, A. (2003). *Sejarah awal pers dan kebangkitan kesadaran keindonesiaan 1855–1913*. Hastra Mitra.
- Annan, B. (1996). *Sejarah Masjid Agung dan gamelan Sekaten di Surakarta*. Yayasan Mardikintoko.
- Aliyah, I. (2002). *Landasan konsep konservasi Kampung Kemlayan sebagai kawasan seni dan budaya Jawa di Surakarta* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Diponegoro.
- Atmadja, B. T. (2004). *S. Ngaliman dan Kampung Kemlayan* [Tesis tidak diterbitkan]. STSI Surakarta.
- Atmadja, B. T. (2018). *S. Ngaliman Tjondropangrawit sang pembaharu: Jelajah spiritual keseniman tradisional*. Direktorat Jenderal Kebudayaan.
- Becker, J. (t.t). *Traditional musik in modern Java: Gamelan in a changing society*. The University Press of Hawaii.
- Bruggen, M. P., Wassing, R.S., Hering, B.B., Heshusius, C.A., Voskuil R.P.G.A. (1998). *Djokja en Solo: beeld van de vorstensteden*. Asia Maior.
- Danarto. (1997). Melihat Retno Maruti menari. Dalam FX Mulyadi dan Tonny D. Widiastono (Eds.), *Pagelaran Tari Dewabrata karya Retno Maruti*. Bentara Budaya Jakarta.
- Darsono. (2002). *Cokrodihardjo dan Sunarto Cipto Suwarno: Pangrawit unggulan luar tembok keraton*. Citra Etnika Surakarta.
- Departemen Penerangan Republik. (1956). *Departemen Penerangan Republik Indonesia Provinsi Djawa Tengah*. Departemen Penerangan Republik Indonesia.
- Dharmamulya, S. (1981). *RMNG. Wignyahambeksa: Hasil karya dan pengabdiannya*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

- Geertz, C. (1981). *Abangan, Santri, dan Priyayi*. Pustaka Jaya.
- Graaf, H.J. (1986) *De Javaansche Vorstenlanden in oude ansichten*. Europese Bibliotheek.
- Hardjoprasonto, S. (1997). *Bunga Rampai Seni Tari Solo*. Taman Mini Indonesia Indah.
- Hardjowirogo, M. (1980). *Adat Istiadat Jawa*. Patma.
- Hardjowirogo, M. (1984). *Manusia Jawa*. Inti Idayu Press.
- Haryono, S. (1997). *Ngaliman Tjondropangrawit: Dari seorang pangrawit menjadi empu tari sebuah biografi* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Haryono, T. (2002). Penabuh dan gamelan Jawa: Suatu perspektif arkeo-musikologis. *Jurnal IDEA*, 3(1).
- Hastanto, S. 1985. "The Concept of Father in Central Javanese Gamelan Music", diajukan untuk gelar Ph.D di University of Durham.
- Hersapandi. (1999). *Wayang Wong Sriwedari: Dari seni istana menjadi seni komersial*. Yayasan untuk Indonesia.
- Holt, C. (1939). *The development of the art of dancing in the Mangkunegaran*. Reksopustoko Mangkunegaran.
- Humardani, S. D. (1980). *Kumpulan kertas tentang kesenian*. ASKI.
- Ibrahim, J. (2004). *Bandit dan pejuang di Simpang Bengawan: Kriminalitas dan kekerasan masa Revolusi Surakarta*. Bina Citra Pustaka.
- Jasawidagda. (1924). *Kirti Njunjung Drajat*. Bale Pustaka.
- Jati Diri SMK. (1999). *Jati diri SMK N 8 Surakarta: Sejarah singkat Sekolah SMK N 8 Surakarta*.
- Kamadaja. (1950). *Solo di Waktu Malam*. Roman Gapura.
- Kaplan, D. & Manners, R. A. (2002). *Teori Budaya* (Landung Simatupang, Penerj.). Pustaka Pelajar.
- Kartodirdjo, S., Hatmosuprobo, S. & Sudewo, A. (1989). *Perkembangan Peradaban Priyayi*. UGM Press.
- Kartodirdjo, S. (1984). *Modern Indonesia: Tradition and transformation*. UGM Press.
- Kartodirdjo, S. (1992). *Pendekatan Ilmu Sosial Dalam Metodologi Sejarah*. Gramedia.

- Kartomi, M. J. (2005). *Gamelan Digul Di Balik Sosok Pejuang: Hubungan antara Australia dan Revolusi Indonesia* (Hersri Setiawan, Penerj.). Yayasan Obor Indonesia.
- Kleden, I. (2020). *Fragmen sejarah intelektual*. Yayasan Pustaka Obor Indonesia.
- Koentjaraningrat. (1984). *Kebudayaan Jawa*. Balai Pustaka.
- Kuntowijoyo. (1991). Sastra priyayi sebagai sebuah jenis karya sastra Jawa. Dalam Poer Adhie Prawoto (Ed.), *Keterlibatan sosial sastra Jawa modern*. Tri Tunggal Tata Fajar.
- Kuntowijoyo. (1993). *Radikalisasi petani*. Bentang.
- Kuntowijoyo. (1995). *Pengantar ilmu sejarah*. Bentang.
- Kuntowijoyo. (2006). *Raja, priyayi, dan kawula*. Ombak.
- Kusuma, S. W. (1997). Arjuna dan koreografer wanita. Dalam FX Mulyadi dan Tonny D. Widiastono (Ed.), *Pagelaran tari Dewabrata karya Retno Maruti*. Bentara Budaya Jakarta.
- Kusuma, S. W. (1997). Putri Solo pengembara tari. Dalam FX. Mulyadi dan Tonny D. Widiastono (Ed.), *Pagelaran tari Dewabrata karya Retno Maruti*. Bentara Budaya Jakarta.
- Kusuma, S. W. (2004). *Hanuman, Tarzan, Homo Erectus*. Kubuku.
- Larson, G. D. (1990). *Masa menjelang revolusi: Kraton dan kehidupan politik di Surakarta, 1912–1914*. Gajah Mada University Press.
- Martapangrawit. (t.t). *Iki dudu dongeng*. t.p.
- Mlayawidada. (t.t). *Gending Jawa Gaya Surakarta I, II, III*. ASKI.
- Moeljono. (1989). *R.W.Y. Larassumbogo: Karya dan pengabdianannya*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional.
- Moertonono, S. (1985). *Negara dan usaha bina-negara di Jawa masa lalu*. Yayasan Obor.
- Murgiyanto, S. (1997). Awal karier Retno Maruti 1947–1969. Dalam FX. Mulyadi dan Tonny D. Widiastono (Ed.), *Pagelaran tari Dewabrata karya Retno Maruti*. Bentara Budaya Jakarta.
- Murgiyanto, S. (1997). Tahun-tahun di Jakarta dan Padneswara awal 1970. Dalam FX. Mulyadi dan Tonny D. Widiastono (Ed.), *Pagelaran tari Dewabrata karya Retno Maruti*. Bentara Budaya Jakarta.
- Murtidjono. (2004). *Menuju senja: Biografi Sadinoe*. Patundra.

- Padmosusastra. (1980). *Serat tata cara* (Soenarko H. Pospito, Penerj.). Depdikbud.
- Pamberton, J. (2003). *Jawa: On the subject of Java*. Mata Bangsa.
- Papenhuyzen, C. B. (1991). *Seni tari Jawa: Tradisi Surakarta dan peristilahnannya*. ILDEP-RUL.
- Pemerintah Kotamadia Daerah Tingkat II Surakarta. (1997). *Kenangan emas 50 tahun Surakarta*. Pemerintah Kotamadya Daerah Tingkat II Surakarta.
- Pradjapangrawit. (1990). *Wedhapradangga: Serat sujarah utawi riwayating gamelan*. STSI Surakarta dan The Ford Foundation.
- Pradjapangrawit. (t.t). *Wedhapradangga*. Surakarta: Sekolah Menengah Karawitan Indonesia.
- Priyatmoko, H. (2013). Identitas ganda seniman-priyayi Kemlayan Surakarta 1950-an–1970-an. *Jurnal Literasi*, 3(2).
- Priyatmoko, H. (2018). Gamelan di Kemlayan: Studi sejarah kampung abdi dalem niyaga di Surakarta. *Jurnal Patrawidya*, 19(2).
- Priyatmoko, H. (2019). Seniman dan seni pertunjukan di Kampung Kemlayan Surakarta 1930–1970. *Jurnal Jantra*, 14(2).
- Puguh, D. R. (2015). *Mengagungkan kembali seni pertunjukan tradisi keraton: Politik kebudayaan Jawa Surakarta, 1950-an–1990-an* [Disertasi tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Purwanto, B. (2008). Menulis kehidupan sehari-hari Jakarta: Memikirkan kembali sejarah sosial Indonesia. Dalam H. S. Nordholt, B. Purwanto dan R. Saptari (Ed.), *Perspektif Baru Penulisan Sejarah Indonesia*. Yayasan Obor Indonesia-KITLV.
- Rabimin. (2009). *Sejarah Karawitan II*. ISI Press Surakarta.
- Radjiman. (1984). *Sejarah Mataram Kartasura sampai Surakarta Hadiningrat*. Toko Buku Krida.
- Riyadi. (2011). *Sejarah sosial komunitas Tionghoa di Kampung Balong Surakarta paruh kedua Abad XX* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Rusini. (2003). *Gathutkaca di Panggung Sukarno*. STSI Press.
- Rustopo (ed.). (1991). *Gendhon Humardani: Pemikiran dan kritiknya*. STSI Press.

- Rustopo. (2001). *Gendhon Humardhani sang gladiator: Arsitek kehidupan seni tradisi Modern*. Yayasan Mahavhira.
- Rustopo. (2007). *Menjadi Jawa: Orang-orang Tionghoa dan kebudayaan Jawa*. Ombak.
- Rustopo. (2008). *Jawa sejati: Otobiografi Go Tik Swan Hardjonagoro*. Ombak.
- Saleh, M. (1956). *Riwayat singkat Pemerintah Karesidenan Surakarta*. t.p.
- Santoso, I. B. (2001). *Kisah polah tingkah: Potret gaya hidup transformatif*. LKIS.
- Santoso, S. J. (2002). *Suara nurani Keraton Surakarta*. Komunitas Studi Didaktika.
- Santoso. (2002). Patronase dan kehidupan komunitas Gamelan. *Jurnal Dewa Ruci*, 2(0).
- Saptono. (1998). *Mloyowidodo sebagai sumber sejarah lisan: Sebuah biografi* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Sayid, R. M. (2001). *Babad Sala*. Reksopustoko Mangkunegaran.
- Shils, E. (1983). *Tradition*. The University of Chicago Press.
- Siegel, J. T. (1986). *Solo in the New Order: Language and hierarchy in an Indonesian city*. Princenton University Press.
- Sindhunata. (1998). *Mata air bulan*. Kanisius.
- Soedarmono. (2006). *Mbok mase: Penguasa batik di Laweyan Solo awal abad 20*. Yayasan Warna Warni Indonesia.
- Soedarsono, R. M. (2003). *Seni pertunjukan: Dari perspektif politik, sosial, dan ekonomi*. UGM Press.
- Soekanto, S. (1985). *Sosiologi suatu pengantar*. Rajawali.
- Soemarwoto, O. (2004). *Ekologi, Lingkungan Hidup dan Pembangunan*. Jakarta: Djambatan
- Soeratman, D. (1989). *Kehidupan dunia Kraton Surakarta 1830–1839*. Taman Siswa.
- Soerjaatmadja, K. M. (1957). Konservatori karawitan Indonesia. *Budaja*, 1(5).
- Soetarno & Sarwanto. (2010). *Wayang kulit dan perkembangannya*. ISI Surakarta.

- Soetono. (1953). *Kenang-kenangan kota besar Surakarta 1945–1953*. Djawatan Penerangan Kota Besar Surakarta.
- Soetrisno, R. (1981). *Sejarah karawitan*. Akademi Seni Tari Indonesia.
- Soewidji. (1973). *Kisah nyata di pinggir jalan Slamet Riyadi di Surakarta*. Yayasan Sastra Jawa/Indonesia.
- Sorgdrager, P. (1989). *Percakapan saya dengan Pangeran Doyokisworo* (RT Husado Pringgokusumo, Penerj.). Reksopustoko Mangkunegaran.
- Suhatno & Suhartono, S. (1980). *Riwayat hidup dan pengabdian Ki Sindoesawarno, KRMT Wiryadiningrat, dan KRT Waitodipuro*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Sukristyarini, A. D. (2002). *Metode pengajaran tari S. Ngaliman Tjondrapangrawit* [Skripsi tidak diterbitkan]. STSI Surakarta.
- Sumarsam. (1976). *Kendangan gaya Solo*. ASKI.
- Sumarsam. (2002). *Hayatan gamelan: Kedalaman lagu, teori dan perspektif*. STSI Press.
- Supanggah, R. (2002). Kata pengantar. Dalam Sumarsam, *Hayatan gamelan: Kedalaman lagu, teori dan perspektif*. STSI Press.
- Supanggah, R. (2002). Sistem pendidikan kesenian Dewa Ruci: Sebuah tawaran. *Jurnal Dewa Ruci*, 1(1).
- Supriadi. (2001). *Kyai dan priyayi di masa transisi*. Pustaka Cakra.
- Suparno, T. S. (2005). Pendekatan sosiologis dalam penelitian karawitan. Dalam Waridi (Ed.), *Menimbang Pendekatan Pengkajian & Penciptaan Musik Nusantara*. STSI Surakarta.
- Suphardi. (1938). *Solo peteng*. Wignjasoeroto.
- Suplement of het. (1940). *Suplement of het Triwindoe-Gedenkboek Mangkoe Nagoro VII*. Reksopustoko Mangkunegaran.
- Suseno, F.M. (1985). *Etika Jawa: Sebuah analisa falsafi tentang kebijaksanaan hidup Jawa*. Gramedia.
- Sutherland, H. (1983). *Terbentuknya sebuah elite birokrasi*. Sinar Harapan.
- Sutton, R. A. (1991). *Traditions of gamelan Musik in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*. Cambridge University Press.
- Suyatno. (1978, Agustus). Feodalisme dan revolusi di Surakarta 1945–1950. *Prisma*.
- Tiknopranoto & Mardisuwignya. (t.t). *Sejarah Kutha Sala, kraton Sala, Bengawan Sala, Gunung Lawu*. t.p.

- Tiknopranoto. (1970). *Sekar Wijaya Kusuma*. t.p.
- Tranggono, T., Kartaredjasa, B., & Siregar, S. (1990). *33 Profil Budayawan Indonesia*. TVRI.
- Van der Veur, Paul W. (1984). *Kenang-kenangan Dokter Soetomo*. Pustaka Sinar Harapan.
- Waridi (ed.). (2007). *Kehidupan karawitan pada masa pemerintahan Paku Buwana X, Mangkunegaran IV, dan informasi oral*. ISI Press Surakarta.
- Waridi. (2001). *Martapangrawit empu karawitan gaya Surakarta*. Mahavhira.
- Waridi. (2006). *Karawitan Jawa masa pemerintahan PB X: Perspektif historis dan Teoritis*. ISI Press Surakarta.
- Waridi. (2008). *Gagasan dan karya tiga empu karawitan: Pilar kehidupan karawitan Jawa gaya Surakarta 1950–1970-an (Ki Martapangrawitpangrawit, Ki Tjakrawarsita, Ki Nartasabda)*. Etnoteater Publisher; BAAC; Pascasarjana ISI Surakarta.
- Warsadiningrat. (1979). *Weda Pradangga*. Sekolah Menengah Karawitan Indonesia.
- Widaryanto. (2015). FX. *Ekokritikisme Sardono W. Kusumo: Gagasan, proses kreatif, dan teks-teks penciptaannya*. PascaIKJ.
- Yasaharjana. (1926). *Babad Taman Sriwedari*. Liem Gwan Bie.
- Yasawidagda. (1937). *Bocah Mangkunegaran*. Reksopustoko Mangkunegaran.

D. Internet

- Balai Konservasi Borobudur. (28 Desember 2017). *Pohon Bodhi*. Diakses dari <https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/bkborobudur/pohon-bodhi/>
- Joshua Chrystian H. R. [@jo.chryst]. (29 Oktober 2021). Instagram. <https://www.instagram.com/p/CVnWKfohBJJ/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

- Penantra News.com. (22 November 2011). "...OPERA DIPONEGORO The JAVA WAR 1825-000..." *Sosok Diponegoro dalam Perspektif Mpu Tari Sardono W. Kusumo*. Diakses dari <https://penanusantara.wordpress.com/2011/11/22/opera-diponegoro-the-java-war-1825-000-sosok-diponegoro-dalam-perspektif-mpu-tari-sardono-w-kusumo/>
- Potret Lawas [@potretlawas]. (4 Desember 2018) *Prosesi pengebumian Sunan Solo Paku Buwono X, 22 Feb 1939* [tweet]. Twitter. <https://twitter.com/potretlawas/status/1069925807089344512/photo/3>
- Sardono W Kusumo [@masdon.art]. (26 Agustus 2020). Instagram. https://www.instagram.com/p/CEWAJAigQ4V/?utm_medium=copy_link
- Tempo.co. (16 November 2016). *Sardono Kembali Gelar Pertunjukan di Pabrik Gula Colomadu*. Diakses dari <https://seleb.tempo.co/read/820579/sardono-kembali-gelar-pertunjukan-di-pabrik-gula-colomadu>
- Umar Kayam Foundation [@yu_umarkayam]. (5 Juli 2017). *Priyayi utama itu, Sastro, tidak hanya akan gagah dalam kemenangan, tetapi juga dalam kekalahan.* - UK (Umar Kayam) posted & edited by @shiki.rez [caption]. Instagram. https://www.instagram.com/p/BWJ1_9jglm5/?utm_medium=copy_link

INDEKS

- ASKI, 87, 171, 172, 173, 175, 216,
232, 235, 238, 239, 242
- Bambang Tri Atmadja, 52, 187, 203,
225
- Bromartani, 14, 15, 18, 20, 21, 22,
136, 236
- Diyem, 46, 85, 147, 148, 155, 156,
166, 187, 211
- Gendon Humardani, 85, 91, 199,
222, 225
- Hadipurwoko, 2, 12, 35, 36, 39, 165,
197
- ISI Solo, 71, 134, 171, 210, 211, 223
- Karawitan, 11, 56, 57, 163, 164, 165,
166, 167, 168, 170, 171, 174,
177, 178, 179, 205, 216, 230,
235, 240, 243
- Kemlayan, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10,
11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26,
27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52,
53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
61, 62, 63, 64, 71, 101, 121,
122, 138, 145, 147, 148, 149,
150, 151, 152, 153, 154, 156,
157, 159, 161, 163, 165, 169,
170, 171, 172, 173, 174, 177,
183, 185, 186, 187, 189, 190,
192, 193, 194, 195, 196, 197,
198, 199, 200, 207, 208, 211,
212, 220, 222, 223, 227, 229,
230, 231, 232, 233, 237, 240
- Keraton Kasunanan, 2, 25, 39, 44,
65, 76, 78, 82, 130, 148, 157,
158, 162, 167, 169, 173, 177,
186, 187, 193, 199, 200, 202,
205, 230, 231, 232, 233
- Klenengan, 178
- KOKAR, 57, 174, 206

- Kusuma Kesawa, 2, 75, 76, 77, 78,
79, 80, 82, 84, 85, 89, 92, 93,
96, 97, 100, 105, 109, 199,
224
- Mangkunegara, 14, 15, 101, 121,
123, 124, 127, 128, 129, 130,
131
- Mangkunegaran, 14, 15, 29, 68, 69,
94, 121, 123, 124, 127, 128,
129, 130, 131, 132, 143, 181,
187, 205, 238, 241, 242, 243
- Martapangrawit, 11, 27, 39, 50, 82,
165, 167, 171, 182, 193, 194,
200, 204, 239, 243
- Mlayawidada, 3, 4, 7, 8, 12, 13, 15,
16, 18, 21, 22, 27, 28, 32, 39,
40, 41, 43, 45, 46, 49, 50, 55,
58, 62, 63, 85, 145, 146, 147,
148, 149, 150, 151, 152, 153,
154, 155, 156, 157, 158, 159,
160, 161, 162, 163, 165, 166,
167, 168, 170, 171, 172, 173,
174, 175, 176, 177, 178, 179,
181, 182, 183, 184, 186, 187,
193, 194, 200, 203, 204, 206,
207, 208, 209, 211, 229, 230,
231, 232, 239
- Paku Buwana X, 21, 30, 31, 32, 33,
39, 47, 54, 58, 77, 82, 135,
136, 137, 141, 161, 169, 187,
201, 202, 243
- PAPAKA, 200
- PKJT, 91, 223, 225, 232
- Prajalukitan, 191, 192, 195, 196,
197, 198, 199
- Retno Maruti, 77, 89, 93, 94, 96, 97,
118, 237, 239
- RRI Surakarta, 55, 171, 232
- Samgita, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91,
96, 103, 105, 119
- Sardono W. Kusuma, 1, 3, 4, 5, 7,
16, 69, 77, 81, 98, 102, 107,
121, 123, 128, 132, 134, 139,
183, 233
- Sasanamulya, 34, 43, 85, 86, 149,
150, 152, 223
- Sekaten, 28, 30, 31, 32, 42, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 120, 161, 162,
237
- Sentot, 89, 91, 95, 105, 106, 118
- S. Ngaliman, 3, 4, 7, 39, 41, 46, 52,
162, 163, 165, 166, 170, 188,
189, 190, 191, 201, 203, 204,
206, 207, 208, 209, 210, 211,
213, 215, 217, 221, 222, 227,
229, 237, 242
- Societeit Habipraya, 28, 29, 141,
142
- Solo, 5, 6, 7, 12, 50, 64, 68, 70, 71,
75, 76, 79, 80, 83, 84, 86, 87,
88, 89, 90, 93, 96, 98, 102,
103, 112, 113, 114, 117, 121,
122, 124, 126, 127, 128, 132,
133, 134, 135, 137, 139, 140,
141, 147, 155, 156, 171, 185,
189, 191, 195, 196, 201, 203,
209, 210, 211, 223, 224, 229,
237, 238, 239, 241, 242, 244,
249, 250
- Solo Societeit, 5, 6, 86, 113, 135,
189, 191, 195, 196, 249
- Surakarta, 3, 4, 10, 18, 22, 23, 24,
25, 27, 28, 30, 32, 33, 40, 41,
42, 43, 46, 49, 52, 53, 54, 55,

56, 57, 60, 73, 75, 76, 82, 86,
87, 91, 92, 98, 121, 122, 135,
138, 143, 146, 150, 162, 163,
165, 166, 167, 168, 169, 170,
171, 172, 173, 174, 175, 177,
178, 179, 181, 183, 195, 199,
203, 205, 209, 210, 215, 227,
231, 232, 233, 235, 236, 237,
238, 239, 240, 241, 242, 243

Umar Kayam, 90, 117, 119, 120,
121, 244

Warsadiningrat, 3, 8, 12, 13, 27, 33,
34, 46, 50, 55, 166, 170, 194,
195, 206, 243

Yasapradangga, 2, 12, 37, 38, 39, 57,
166, 173, 192, 194, 197, 206

Buku ini tidak diperjualbelikan.

BIOGRAFI PENULIS



Heri Priyatmoko, lahir di Kota Solo pada 1985. Bekerja sebagai staf pengajar di Prodi Sejarah, Fakultas Sastra, Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta. Penulis menuntaskan pendidikan Pascasarjana Sejarah, FIB, UGM pada 2013. Hobinya dalam menekuni sejarah lokal mengantarkannya menjadi narasumber dan kolumnis Solo Tempo Doeloe di media massa nasional maupun lokal. Penulis juga menjadi tenaga ahli di bidang sejarah-budaya pada lembaga plat merah.

Selain kerap diminta “mendongeng” dalam acara festival dan pemandu jelajah sejarah budaya di Kota Bengawan, penulis sering pula diminta sebagai instruktur dalam *workshop* jurnalistik berbasis arsip. Institusi tempatnya bekerja pernah mengganjar penghargaan sebagai dosen terproduktif menulis di media massa (2016, 2017, 2018, 2019, 2020, dan 2021). Penulis tercatat sebagai *founder* Solo Societeit, komunitas kawula muda yang bergerak dalam bidang produksi, diseminasi, dan apresiasi sejarah-budaya lokal di Solo. Berkat kiprah ini, harian *Kompas* mengangkatnya dalam rubrik Sosok (8 Mei 2020).

Penulis aktif melakukan riset di bidang sejarah serta menghasilkan buku *Keplek Ilat: Sejarah Wisata Kuliner Solo* (Kemdikbud, 2017). Sementara buku yang ditulis bersama tim di antaranya adalah *Toponim Kota Yogyakarta* (Kemendikbud, 2019), *Toponim Kota Magelang* (Kemendikbud, 2018), dan *Kretek: Dari Nasionalisme Hingga Warisan Budaya* (2014). Selain merampungkan buku *Satu Kampung Tiga Maestro*, di tahun yang sama penulis juga menyusun pustaka *Toponim Berlatar Rempah di Jepara dan Semarang* (Kemdikbud, 2020). Untuk kepentingan berbincang, penulis dapat dihubungi melalui: heripriyatmoko@usd.ac.id

Buku ini tidak diperjualbelikan.

SATU KAMPUNG TIGA MAESTRO

Secara ringkas, buku ini mengajak kita untuk mengetahui proses kreatif maestro Sardono W. Kusuma, Mlayawidada, dan S. Ngaliman yang dipengaruhi ekologi budaya lokal; macam-macam karya maestro Sardono, Mlayawidada, dan S. Ngaliman yang berbasis fakta sejarah dan akar tradisi; serta pengaruh maestro Sardono, Mlayawidada, dan S. Ngaliman dalam dunia pendidikan seni di Indonesia.

Ada dua catatan penting yang perlu kita ketahui dalam kisah tiga maestro ini. *Pertama*, mendokumentasikan proses kreatif maestro seni Sardono W. Kusuma, Mlayawidada, dan S. Ngaliman yang sama-sama hidup di kampung Kemlayan. Pendokumentasian ini dipandang urgent sebab dewasa ini masyarakat butuh tokoh panutan yang konsisten menggeluti kesenian dan memopulerkan seni Indonesia di mata internasional. *Kedua*, menyelamatkan aneka karya para maestro dari Kemlayan ini, dan menempatkannya sebagai kekayaan budaya Nusantara yang harus dikembangkan.

Selamat Membaca!



Diterbitkan oleh:
Penerbit BRIN
Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah
Gedung BJ Habibie, Jln. M.H. Thamrin No. 8,
Kb. Sirih, Kec. Menteng, Kota Jakarta Pusat,
Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340
Whatsapp: 0811-8612-369
E-mail: penerbit@brin.go.id
Website: penerbit.brin.go.id

DOI: 10.55981/brin.460



ISBN 978-623-7425-79-3



ini tidak diperjualbelikan.