

REPRESENTASI BUDAYA CINA
SEBUAH TELAAH PUSTAKA *SERAT KONDHA SRIMPI CINA*
DALAM TRADISI YOGYAKARTA DAN MANGKUNEGARAN

LAPORAN AKHIR
PENELITIAN PUSTAKA



Nama Peneiti:
Ketua Peneliti: Dr. Drs. R.M. Pramutomo, M.Hum.
NIP. 196810121995021001
NIDN. 0012105614
Anggota Peneliti: Budi Setyastuti S.Kar. M.Sn.
NIP. 196002161983032002
NIDN.0016026002
Adhelia Sakty Kreisanta
NIM 201341104

Nomor Kontrak: 804/IT6.2/PT.01.03/2022

INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA

November 2022

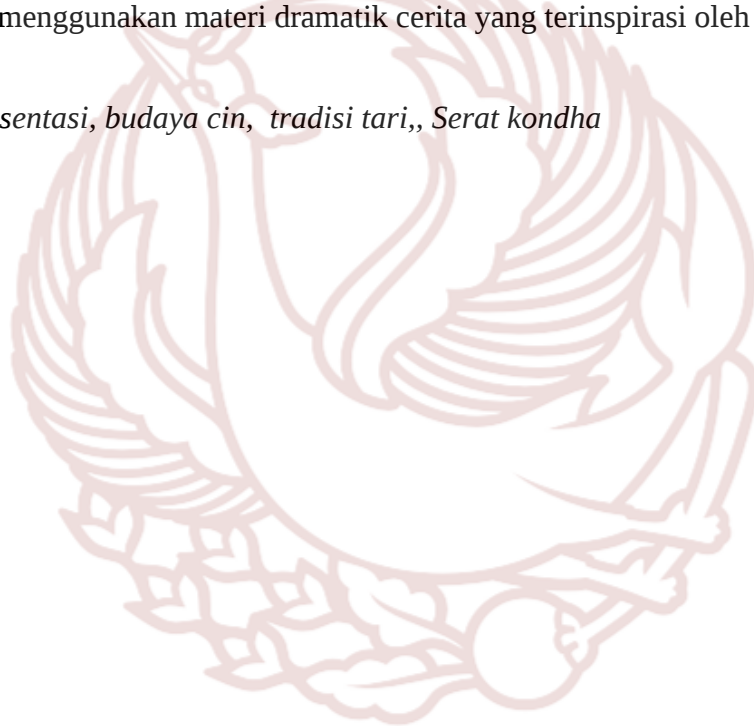
Daftar Isi

	Halaman
Halaman Sampul	1
Halaman Pengesahan	2
Daftar Isi	3
Abstrak	4
Bab I. Pendahuluan	4
Latar Belakang	4
Permasalahan	4
Tujuan Khusus	5
Urgensi/Keutamaan Penelitian	5
Inovasi/Temuan	5
Bab II. Tinjauan Pustaka	5
Tinjauan Pustaka	5
State of the Art	6
Bab III. Metode Penelitian	6
Metode Penelitian	6
Bagan Alir Penelitian	7
Bab IV. Laporan Kemajuan	7
Daftar Pustaka	
Lampiran-Lampiran	

Abstrak

Studi tari Jawa merupakan sebuah representasi simbolis dari berbagai elemen budaya yang mempengaruhinya. Dalam sejarah perkembangan busana tari Jawa perubahan dan modifikasi desain busana menjadi sebuah pilihan dari bentuk sajian tari. Pada kasus bentuk sajian dimungkinkan pengaruh itu disebabkan oleh berbagai inspirasi kreatornya dalam berkarya. Busana tari Jawa yang dihadirkan dalam artikel ini adalah sebuah perspektif etnokoreologis untuk mengkaji elemen penting dalam kekuatan visual penyajian tari. Dalam pandangan visual koreografis faktor busana menjadi bagian yang paling eksplisit ketika tari dipertunjukan dalam sebuah panggung. Melalui artikel ini perspektif etnokoreologis digunakan sebagai model kajian dalam melihat elemen pertunjukan tari secara visual. Metode historis dilakukan dengan menghadirkan sumber arsip dan dokumen fotografi pada periode sejarah tertentu. Cara ini perlu dikemukakan untuk melihat perkembangan dan perubahan signifikan dari setiap desain busana yang dipengaruhi oleh budaya Cina. Alasan mengambil elemen budaya Cina lebih didasarkan pada kasus banyak tarian putri di istana Jawa, khususnya di Kraton Yogyakarta dan Pura Mangkunegaran menggunakan materi dramatik cerita yang terinspirasi oleh figur-figur wanita Cina.

Keywords: *representasi, budaya cin, tradisi tari,, Serat kondha*



Bab I.

PENDAHULUAN

Latar Belakang

Pembauran unsur-unsur kebudayaan etnis Tionghoa dan Jawa tertuang dalam berbagai produk kebudayaan (Mastuti 2004, 13). Salah satu dari produk kebudayaan tersebut adalah seni pertunjukan (Huda, Sariyatun, dan Riyadi 2015, 105). James R. Brandon (1989, 59–60) dan R.M. Soedarsono (2002, 53) memiliki pendapat banyak bentuk seni pertunjukan di Indonesia yang mendapatkan pengaruh dari Cina. Sumanto Al Qurtuby menerangkan berbagai sektor sejatinya dipengaruhi atau diadaptasi dari kebudayaan bangsa Cina. Berbagai sektor itu diantaranya tercermin dalam aneka ragam kesenian dan berbagai jenis pakaian atau busana (Qurtuby 2021, v–xiii). Keberadaan etnis Tionghoa di Jawa dimungkinkan mempengaruhi daya kreatifitas para seniman dalam menciptakan karya seni. Eksistensi etnis tersebut memberikan rangsangan terhadap inspirasi kreator untuk berkarya. Dalam hal ini berkaitan dengan modifikasi desain busana pada pertunjukan tari Jawa. Ini yang menjadi latar belakang kajian atau telaah pustaka terhadap Serat Kondha Srimpi Menak yang banyak dikoleksi di Kraton Yogyakarta maupun Pura Mangkunegaran.

Permasalahan

Penelitian ini telah merumuskan beberapa permasalahan antara lain:

1. Bagaimana adaptasi dramatik dari Cerita Menak Cina ke dalam Serat Kondha Srimpi Menak Cina ?
2. Bagaimana elemen-elemen budaya Cina direpresentasi ke dalam aspek-aspek seni pertunjukan tari ?

Tujuan Khusus

Secara khusus penelitian ini akan membedah Serat Kondha Srimpi Menak Cina yang telah beradaptasi sebagai Beksan Srimpi Cina di Kraton Yogyakarta maupun Pura Mangkunegaran. Selain itu model telaah pustaka yang dilakukan dalam penelitian ini akan mengelaborasi elemen-elemen artistik dari Serat Kondha Srimpi Menak yang menjadi representasi budaya Cina dalam seni pertunjukan tari Srimpi.

Urgensi/Keutamaan Penelitian

Urgensi dan keutamaan penelitian ini adalah sebuah upaya penelusuran proses inspirasi inovatif melalui penggunaan telaah pustaka manuskrip sebagai cara melacak sumber

penciptaan karya tari Srimpi Menak Cina di dalam Kraton Yogyakarta maupun di Pura Mangkunegaran

Inovasi/Temuan

Penelitian pustaka ini diharapkan memberi kontribusi bagi sumber penciptaan baru yang dihasilkan dari proses pengkajian pustaka manuskrip dan materi dramatik yang ada dalam Serat Kondha Srimpi Menak Cina.

Luaran: Publikasi Artikel di Jurnal Internasional



Bab II.

TINJUAN PUSTAKA

Tinjauan Pustaka

Beberapa pustaka akan ditinjau untuk memberi gambaran kajian awal baik secara tekstual maupun kontekstual. Pertama-tama pustaka yang ditinjau adalah sebuah makalah yang dipresentasikan dalam Seminar Internasional “Dance Creation: a Process of Adaptation” di Universiti Pendidikan Sultan Idris Malaysia tahun 2019. Makalah R.M. Pramutomo yang berjudul “Aesthetic Responses on the Serat Menak Literature as a Basic of Creation Srimpi Dance”. Dalam makalah ini tampak jelas adanya unsur dasar inovasi yang dilihat sebagai sebuah proses adaptasi dalam setiap penciptaan tari Srimpi yang bersumber dari karya sastra.

Pustaka lain adalah artikel R.M. Pramutomo berjudul “A Study of Dakwah Pattern on Dramatic Text and Its Transformation From Serat Menak Lare Literature to the Choreography Text of Srimpi Dance” dalam Jurnal *Hanifiya* Volume 03 Nomor 01 tahun 2020. Artikel ini juga secara spesifik mengetengahkan sebuah pola dakwah diambilkan sebagai materi dramatik penciptaan tari Srimpi Menak Lare. Sumber sastra yang digunakan pun juga berasal dari sastra Serat Menak Lare yang dikoleksi oleh PN. Balai Pustaka.

Satu hal lagi tinjauan pustaka yang dapat ditelaah adalah artikel Sriyadi berjudul “Presentation Style of Bedhaya Bedhah Madiun Dance in Pura Mangkunegaran” dalam Jurnal *Dewa Ruci* Volume 16 Nomor 1 tahun 2021. Artikel ini memberi informasi tentang sebuah cara penyerapan yang menghasilkan sebuah gaya penampilan dari sebuah genre tari Bedaya yang ada di Pura mangkunegaran.

State of the Art

Pada gilirannya beberapa pustaka yang ditinjau merupakan sebuah pengkayaan dalam memberi nilai dan urgensi penelitian ini bagi pengembangan pengetahuan baru. Dasar inovasi seni tari yang ditelaah melalui tinjauan pustaka memperkuat kehadiran sumber penciptaan yang dielaborasikan melalui telaah pustaka manuskrip. Kajian pustaka atau penelitian pustaka ini menjadi penting bagi pengembangan inovasi seni di kemudian hari.

Bab III.

METODE PENELITIAN

Metode Penelitian

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan etnokoreologi. Etnokoreologi diperlukan oleh karena materi yang dijadikan konten penelitian adalah sebuah budaya tari yang dihasilkan dari sebuah adaptasi Serat Kondha Srimpi Menak Cina. Oleh sebab itu data yang digunakan juga bersifat kualitatif. Artinya sumber data ada di dalam sumber pustaka yang diteliti. Secara etnokoreologi pendekatan utama yang dijadikan model adalah model *archival studies*. Model *archival studies* adalah sebuah model pencarian data dengan cara mencermati konten dari manuskrip itu sendiri. *Archival research is a method involving the study of historical documents. The document contents are information about an organization, an individual, and the activities carried out at a certain time. Historical archives are becoming data sources to extract data from past events* (Ventresca and Mohr 2002, 1–14). Manuskrip yang berupa Serat Kondha Srimpi Menak Cina adalah sumber itu sendiri yang secara kualitatif akan ditelaah untuk penelitian.

Selain itu bahwa *Except those, images count as data sources too in the archival research method. Endter (2000, 20–21) argues that ideas become the documentation of an experience that can use as concrete evidence that the event is valid. According to him, images can explain people's past lives. It means that the pictures can become a collective memory of an event that occurred in the past.* Artinya pandangan ini juga menyertakan bentuk dokumen lain seperti fotografi dan berbagai arsip kertas lainnya. Adapun langkah-langkah archival studies dapat digambarkan melalui bagan alir penelitian di bawah ini

identifikasi
arsip dan
manuskrip

kritik sumber
(arsip dan
manuskrip)

sajian arsip
dan
manuskrip



BAB IV

LAPORAN KEMAJUAN

Pengantar

Interaksi etnis Tionghoa dan Jawa menjadi faktor proses pembauran, khususnya dalam bidang kebudayaan (Huda, Sariyatun, dan Riyadi 2015, 100). Keterbukaan ruang interaksi membentuk jalinan kontak sosial antar etnis yang menjadikan adanya absorpsi unsur-unsur kebudayaan (Wardana 2017, 124). Hal tersebut didukung dengan adanya komunikasi yang baik antar etnis serta lama dan intensifnya proses interaksi (Setiawan 2012, 44–45; Atabik 2016, 3; Qurtuby 2021, viii). Denys Lombard menerangkan bahwa lamanya orang-orang Cina di Nusantara menyebabkan unsur-unsur kecinaan yang lebur dalam budaya lokal (Lombard 2000, 243–45). Pembauran unsur-unsur kebudayaan etnis Tionghoa dan Jawa tertuang dalam berbagai produk kebudayaan (Mastuti 2004, 13). Salah satu dari produk kebudayaan tersebut adalah seni pertunjukan (Huda, Sariyatun, dan Riyadi 2015, 105). James R. Brandon (1989, 59–60) dan R.M. Soedarsono (2002, 53) memiliki pendapat banyak bentuk seni pertunjukan di Indonesia yang mendapatkan pengaruh dari Cina. Sumanto Al Qurtuby menerangkan berbagai sektor sejatinya dipengaruhi atau diadaptasi dari kebudayaan bangsa Cina.

Berbagai sektor itu diantaranya tercermin dalam aneka ragam kesenian dan berbagai jenis pakaian atau busana (Qurtuby 2021, v–xiii). Keberadaan etnis Tionghoa di Jawa dimungkinkan mempengaruhi daya kreatifitas para seniman dalam menciptakan karya seni. Eksistensi etnis tersebut memberikan rangsangan terhadap inspirasi kreator untuk berkarya. Dalam hal ini berkaitan dengan modifikasi desain busana pada pertunjukan tari Jawa. Berdasarkan pandangan visual koreografis, busana menjadi bagian yang paling eksplisit pada saat tari dipertunjukan dalam sebuah panggung. Namun demikian, pada umumnya busana dalam pertunjukan tari Jawa tidak memiliki proporsi yang seimbang dengan elemen-elemen pembentuk lainnya. Hal ini nampak jelas dalam penyajian tari *srimpi* maupun *bedhaya* sebagai salah satu genre tari Jawa. Aplikasi busana dalam tari *srimpi* dan *bedhaya* dapat dikualifikasi menjadi dua. Pertama, keseluruhan penari memakai desain busana yang sama, sedangkan kedua terdapat beberapa penari yang menggunakan desain busana berbeda (Supriyanto 2009). Secara umum, aplikasi desain busana pertama mendominasi dari pada desain busana kedua. Aplikasi desain busana pertama didasarkan dari tari *Bedhaya Ketawang* dan *Bedhaya Semang* yang dianggap sebagai induk tari *bedhaya* maupun *srimpi*. Aplikasi desain busana pertama tetap berlaku meskipun dalam kedua genre tari tersebut mengadaptasi suatu tokoh dari sebuah cerita. Penerapan busana itu nampak pada tari *Bedhaya Gandakusuma*, *Bedhaya Sapta*,

Bedhaya Arjuna Wiwaha, Srimpi Pandhelori, Srimpi Kandha, Srimpi Merak Kesimpir, dsb. Bahkan penerapan desain busana pertama menjadi karakteristik kedua genre tari ini. Tujuannya adalah untuk menciptakan keselarasan meskipun terdapat tokoh yang diadaptasi dari suatu cerita (Brontodiningrat 1981, 17; Tasman 1988; Suharto 1998, 53). Aplikasi desain kostum kedua cenderung lebih representasional dari pada desain kostum pertama (Supriyanto 2009, 4). Desain kostum kedua menekankan pada visualisasi karakter atau tokoh yang diadaptasi dari suatu cerita. Meskipun tidak mendominasi, terdapat beberapa tari srimpi maupun bedhaya yang mengaplikasikan desain kostum ini. Hal tersebut dapat dijumpai pada tari Bedhaya Wiwaha Sangaskara, Bedhaya Sinom, Srimpi Muncar, dan Srimpi Teja (Suprihono 1994, 82–83; Supriyanto 2009, 2–4; R.M. Pramutomo 2010, 114). Repertoar tari ini terdapat di Kraton Kasultanan Yogyakarta dan Pura Mangkunegaran. Kecuali tari Bedhaya Wiwaha Sangaskara, ketiga repertoar tari lainnya mengadopsi Serat Menak. Ketiga repertoar tari tersebut menggunakan materi dramatik cerita yang terinspirasi oleh figur-figur wanita Cina.

Eksistensi dan interaksi etnis Tionghoa di Jawa diasumsikan mempengaruhi inspirasi modifikasi desain busana tari Bedhaya Sinom, Srimpi Muncar, dan Srimpi Teja. Berdasarkan pengamatan, ketiga repertoar tari itu dapat merepresentasikan figur-figur wanita Cina. Desain busana ketiga repertoar tari ini memiliki proporsi yang seimbang dengan elemen-elemen pembentuk lainnya. Berbeda dengan tari bedhaya dan srimpi pada umumnya, ketiga repertoar tari ini memiliki kekuatan visual yang signifikan dari desain busana. Melalui desain busana audiens dapat mengidentifikasi figur wanita Cina yang diadaptasi dari Serat Menak. Artikel ini memiliki tujuan mengkaji elemen penting dalam kekuatan visual penyajian tari. Elemen penting tersebut adalah desain busana yang secara visual koreografis menjadi bagian eksplisit. Desain busana yang dipengaruhi etnis Tionghoa atau budaya Cina dipilih sebagai objek kajian. Dalam hal ini, desain busana yang dipilih terdapat pada tari Bedhaya Sinom, Srimpi Muncar, dan Srimpi Teja. Ketiga repertoar tari itu mengadaptasi cerita dari Serat Menak yang secara visual dari desain busana mampu merepresentasikan figur-figur wanita Cina. Desain busana pada tari Bedhaya Sinom, Srimpi Muncar, dan Srimpi Teja dimungkinkan terjadi kerana adanya interaksi antar etnis Tionghoa dan Jawa. Seperti yang telah dijelaskan sebelumnya, interaksi tersebut mempengaruhi kreator dalam menciptakan suatu karya seni. Interaksi memberikan rangsangan terhadap inspirasi para seniman, sehingga memungkinkan terjadinya apropriasi dan adaptasi dari etnis lain dalam penciptaan karya seni. Dalam hal ini digunakan konsep apropriasi oleh James O. Young. Kata kunci dari pernyataan Young adalah peminjaman konten artistik oleh individu, yaitu seorang seniman sebagai pekerja seni terlibat langsung dalam produksi karya (pertunjukan) berharga sebagai objek pengalaman estetis (Young 2008,

23–26). Selain itu perlu pula mencermati pernyataan Sanders, bahwa kenyataan yang sering muncul dalam apropriasi adalah keputusan dari pelaku yang terlibat dalam menafsirkan teks dan menciptakan teks baru dibentuk oleh kesepakatan politik dan etika (Sanders 2006, 2 dan 32). Adaptasi dan apropriasi seringkali menimbulkan kritik yang mempertanyakan properti intelektual dan pengakuan yang tepat terhadap karya seni yang menjadi sumbernya. Akan tetapi, sebenarnya hal itu merupakan proses kreatif dan berpengaruh sebagai dorongan untuk memicu pemikiran baru dalam sebuah karya seni.

A. Putri Cina dalam Serat Menak Sastra

Melayu bernama Hikayat Amir Hamzah menjadi sumber cerita dari Serat Menak. Hikayat ini berinduk pada sastra Parsi (Persia) Qisaa'I Emr Hamza, sebuah cerita kepahlawanan Parsi yang meriwayatkan tokoh Amir Hamzah (Poerbatjaraka dan Hadidjaja 1952, 123; Istanti 2006, 114; Harpawati 2009, 2; Rochkyatmo 2014, 62). Cerita Hamzah ini masuk ke wilayah Melayu sekitar tahun 1511 pada masa pemerintahan Sultan Harun Al Rasyid (Sukistono 2013, 20). Karya sastra dengan cerita Amir Hamzah merupakan sebuah teks budaya yang mengalami perjalanan cukup panjang dari berbagai daerah. Di dalam penyaduran cerita Hamzah ini tentunya terjadi proses adaptasi yang dipengaruhi latar belakang sosio kultural masing-masing daerah (Istanti 2006; Rochkyatmo 2014). Hal tersebut memberikan dampak yang cukup signifikan terhadap perkembangan cerita dalam karya sastra tersebut. Serat Menak yang ditulis pada Jum'at 17 Rajab tahun Dal wuku Marakeh mangsa Kasa dianggap paling tua. Karya sastra itu memiliki candrasengkala Lenging Welut Rasa Purun yang menandakan tahun 1639 AJ (1715 AD) (Sukistono 2013, 20). Serat Menak tersebut ditulis oleh Ki Carik Narawita atas kehendak Kanjeng Ratu Balitar yang merupakan permaisuri Sri Susuhunan Paku Buwana I di Kartasura (Poerbatjaraka dan Hadidjaja 1952, 125). Seorang pujangga dari Kraton Kasunanan Surakarta yang bernama R. Ng. Yasadipura I kemudian menyadur Serat Menak Kartasura. Serat Menak ini diterbitkan beberapa kali dengan penerbit yang berbeda, salah satunya adalah Balai Pustaka (Poerbatjaraka dan Hadidjaja 1952, 172–73).

Balai Pustaka menerbitkan Serat Menak tulisan Yasadipura I dengan total 24 episode dalam 46 jilid (Harpawati 2009, 2). Menurut Poerbatjaraka dan Hadidjaja (1952, 123–24), setiap episode cerita Menak memiliki sumber konflik yang sama hanya terdapat sedikit modifikasi. Pada dasarnya cerita Menak mengisahkan permusuhan antara Amir Ambyah dengan Prabu Nursewan dari Madayin. Ambyah adalah seorang yang beragama Islam sedangkan Nursewan orang kafir. Ambyah merupakan menantu dari Nursewan yang menikah dengan Dewi Muninggar. Hal ini menjadi sumber konflik cerita Menak yang berkepanjangan.

Nursewan selalu meminta perlindungan raja lain apabila kalah dalam peperangan. Seorang raja tersebut pada umumnya memiliki adik seorang putri yang nantinya akan membantu atau bahkan menikah dengan Amir Ambyah. Ambyah dengan bantuan seorang putri itu dapat mengalahkan raja tempat berlindung Nursewan. Pada akhir cerita, raja tersebut menjadi Islam dan bergabung dengan Ambyah. Akan tetapi, Nursewan selalu melarikan diri dan mencari tempat perlindungan yang baru. Tokoh putri Cina dalam Serat Menak saduran Yasadipura I terdapat dalam episode Menak Cina. Menak Cina berisikan sebuah kisah lamaran seorang putri Cina kepada Wong Agung Jayengrana atau Amir Ambyah. Akan tetapi, lamaran tersebut tidak diterima dan pada akhirnya putri Cina gugur dalam peperangan (Harpawati 2009, 7). Dalam Serat Menak ini putri Cina tersebut bernama Dewi Adaninggar yang dalam Hikayat Amir Hamzah dipanggil Dewi Adanigir (Istanti 2006, 119). Adaninggar merupakan putri mahkota Raja Cina yang bernama Hong Te-te dari Negeri Tartaripura.

Balai Pustaka menerbitkan Menak Cina saduran Yasadipura I yang terdiri dari lima jilid (Sukistono 2013, 21). Menak Cina I (1982a) mengisahkan awal mula keberangkatan Adaninggar untuk mencari Amir Ambyah atau Wong Agung Jayengdimurti. Adaninggar mengenal dan jatuh cinta kepada Ambyah dari saudagar Bingsing. Meskipun belum bertemu secara langsung, putri Cina sangat mengagumi Ambyah hingga jatuh sakit. Adaninggar pergi ke Kuperman setelah mendapatkan restu dari Raja dan Ratu Cina. Serat ini menuturkan, perjalanan Adaninggar ditemani seorang patih yang bernama Ko Siam Sio dengan puluhan ribu prajurit bersenjata lengkap dan para dayang. Perjalanannya Adaninggar dalam mencari Ambyah dimulai dari Kuari. Hal ini dilakukan karena sebelum berangkat ke Kuperman, Adaninggar mendapatkan kabar bahwa Ambyah sedang di Kuari. Akan tetapi, sesampainya di Kuari Adaninggar mendapatkan kabar Ambyah berada di Yujana. Adaninggar pergi ke Yujana dan membuat pesanggrahan yang sangat indah di dekat pantai. Adaninggar meskipun sudah sampai di Yujana belum dapat bertemu dengan Ambyah. Hal ini disebabkan karena Ambyah masih berkonsentrasi dengan peperangan melawan Yujana dan Nursewan. Melalui Amir Jes, Patih Ko Siam Sio mendapatkan informasi bahwa apabila sedang berperang Ambyah tidak ingin diganggu dengan urusan cinta. Melihat kondisi peperangan yang tidak selesai Adaninggar menulis surat lamaran untuk Nursewan. Isi dari surat tersebut adalah keinginan Adaninggar untuk menikah dengan Nursewan apabila Ia mampu membunuh Ambyah.

Hal ini dilakukan guna memberikan jalan kepada Ambyah agar dapat cepat membunuh Nursewan dan peperangan berakhir. Setelah perang berakhir, Adaninggar akan menceritakan seluruh keadaan yang sebenarnya. Nursewan jatuh cinta kepada Adaninggar dan menanggapi hal tersebut dengan memberikan surat balasan serta pakain Raja Putri yang dipinjam dari istri

Ambyah bernama Sirtupelaheli. Menak Cina II (1982b) melanjutkan kisah Sang Putri Cina untuk mengakhiri perang antara Yujana dan Kuparman dengan memberikan surat lamaran ke Nursewan. Selain itu, episode ini mengungkapkan keinginan Adaninggar untuk menculik Ambyah. Adaninggar memohon kepada Kaki Andol Hongtite agar berkenan memberikan kuda keprajuritan beserta pusaka tali tambang yang bernama tali kemtular. Sang putri meninggalkan pesangrahan dan menyelip masuk ke dalam barisan Ambyah. Amir Ambyah berhasil diculik dan dibawa ke dalam gua di tengah hutan. Pada saat di gua, Adaninggar menyatakan tujuannya pergi dari Negeri Cina ke Yujana. Selain itu, Sang Putri juga menceritakan telah mengirim surat lamaran palsu untuk Nursewan guna segera mengakhiri peperangan. Adaninggar menceritakan semua penyesalannya karena sikapnya yang tergesa-gesa dalam bertindak untuk segera bertemu Ambyah. Namun, Ambyah berfikir secara tidak langsung Adaninggar telah menjadi istri Nursewan. Meskipun Adaninggar merayu, Ambyah tetap bersiteguh untuk menolak cintanya dan menganggap sebagai ibu mertua.

Menak Cina III (1982c) masih menuturkan penolakan Ambyah terhadap cinta Adaninggar. Pada bagian ini dikisahkan Umarmaya dapat menemukan dan membebaskan Ambyah yang disekap di gua. Adaninggar menyerahkan berbagai perhiasan dan batu permata yang dibawa dari Negeri Cina untuk Sudarawerti dan Sirtupelaheli sebagai bulu bakti. Penyerahan tersebut dilakukan melalui Paman Patih Ko Siam Sio. Setelah menyerahkan perhiasan, Adaninggar menulis surat untuk Sudarawerti dan Sirtupelaheli. Melalui surat itu Sang Putri ingin agar tidak dipanggil ibu atau ibu mertua dan apabila hal ini tidak dilaksanakan maka Ia akan bunuh diri. Permohonan ini kemudian dikabulkan oleh Sudarawerti melalui surat balasan yang dikirimnya. Pada akhirnya kedua putri ini menjalin hubungan yang sangat baik. Adaninggar, Sudarawerti, dan Sirtupelaheli bersatu dalam memerangi musuh Ambyah yaitu Dewi Mardawa dan Dewi Mardawi. Pada Menak Cina IV (1982d) dikisahkan putri Cina bisa membunuh kedua putri Raja Jamum bernama Mardawa dan Mardawi. Mereka adalah para raksasa penghuni Gunung Sindula yang memiliki maksud membantu Raja Kelan Jajali dari Negeri Kelan. Pada saat itu diceritakan Negeri Kelan sedang menolong Nursewan untuk melawan Ambyah. Pada saat peperangan antara Kelan dan Kuparman, Ambyah bertemu seorang prajurit putri bernama Kelaswara atau Dewi Sura Dewati. Serat itu menuturkan dari pertemuan tersebut keduanya saling jatuh cinta dan kemudian menikah.

Menak Cina IV mengisahkan keberadaan para istri Ambyah yang ditinggal di pesangrahan Mariobara. Sudarawerti yang dihadap Adaninggar mendapatkan cerita dari Sirtupelaheli mengenai peperangan di Kelan. Sirtupelaheli bercerita bahwa Ambyah telah menikah dengan putri Kelan bernama Kelaswara. Kelaswara adalah prajurit wanita yang cerdas

dan tangguh. Putri Cina mendengar berita tersebut hingga hanya dapat menundukkan kepala sambil meneteskan air mata yang bercucuran tiada henti. Adaninggar sakit hati karena merasa cintanya direbut oleh Kelaswara yang dikenal lebih belakang darinya. Adaninggar secara diam-diam pada malam hari mencari Kelaswara karena nafsu yang tidak dapat dikendalikan. Putri Cina itu kembali menggunakan taktik dan mantram seperti pada saat menculik Amir Ambyah. Melalui mantramnya seluruh pasukan penjaga dapat tertidur dan Adaninggar dapat menemukan Kelaswara. Kelaswara pada saat itu tertidur pulas dengan Ambyah setelah selesai memadu kasih. Adaninggar membangunkan Kelaswara dengan menarik kakinya. Kelaswara terkejut melihat hal tersebut dan terjadilah peperangan antara keduanya.

Serat tersebut menceritakan mereka berperang menggunakan tangan kosong dan berbagai bentuk senjata seperti pedang, gada, dan panah. Dalam peperangan Kelaswara dapat dikalahkan dengan tali kemptular. Kelaswara kemudian mengambil senjata panah milik Ambyah warisan dari Nabi Iskak. Sang Putri Cina gugur dengan panah yang tertancap di dada. Sebelum gugur, Adaninggar berkata untuk meminta maaf kepada Sudarawerti dan Sirtupelaheli karena secara diam-diam maju berperang. Adaninggar membaca dua kalimat syahadat seperti yang diajarkan Sudarawerti pada saat beralih agama. Setelah membaca kedua kalimat itu, Sang Putri Cina gugur dipangkuan Ambyah. Sudarawerti tidak terima atas kematian Adaninggar, namun keadaan ini kembali membaik setelah Kelaswara mengaku bersalah dan menyerahkan nyawanya. Sudarawerti pada akhirnya dapat memaafkan Kelaswara. Jilid ke lima dari Menak Cina (1982e) berisikan kisah pemakaman Sang Putri Cina. Adaninggar dimakamkan di Negeri Parangakik, sesuai dengan wasiat yang diberikan sebelum meninggal. Sudarawerti yang dianggap sebagai kakak Adaninggar memiliki peranan yang signifikan dalam proses pemakaman. Di dalam bagian ini juga dikisahkan Prabu Hong Te-te mendengar berita kematian Sang Putri. Hal tersebut menjadikan suasana yang amat sedih di Negeri Cina.

Poerbatjaraka dan Hadidjaja dalam bukunya *Kepustakaan Djawa* menerangkan kisah putri Cina juga terdapat pada Menak Rengganis. Cerita Menak ini cukup populer yang ditulis pada zaman Mataram Kartasura. Pemberian judul dari cerita Menak ini diambil dari tokoh utama yang bernama Dewi Rengganis. Rengganis adalah putri seorang raja dari Jamiren yang kemudian menjadi pertapa di Argapura. Pada saat Amir Ambyah melawan Nursewan dan Raja Mukadam, Rengganis memiliki peranan yang cukup signifikan. Rengganis membantu perjuangan Ambyah untuk menaklukkan Nursewan dan Raja Mukadam. Pada akhir cerita, Nursewan melarikan diri, Raja Mukadam menjadi Islam, dan Rengganis menikah dengan Pangeran Kelan atau Repatmaja (Poerbatjaraka dan Hadidjaja 1952, 126–33). Dalam Menak

Rengganis terdapat tokoh putri Cina yang bernama Dewi Widaninggar. Widaninggar adalah saudara dari Adaninggar yang dibunuh oleh Kelaswara. Widaninggar dengan bantuan gurunya yang bernama Dewi Widaningrum berniat membalaskan dendam kematian kakaknya. Widaninggar dengan membantu Nursewan dan raja Mukadam ingin membunuh Repatmaja. Repatmaja merupakan putra Kelaswara dan Amir Ambyah (Poerbatjaraka dan Hadidjaja 1952, 131–32). Widaninggar dan Widaningrum bersama para prajurit perempuan menyerang pasukan Ambyah di Mukadam. Widaninggar mendapatkan perlengkapan perang berupa kapal terbang dan pasukan jin kafir dari Widaningrum. Nursewan dan Raja Mukadam sangat senang mendapat bantuan itu, yang sebelumnya mengalami kekalahan.

Dalam peperangan Repatmaja hampir dapat dikalahkan Widaninggar, namun kemudian dibantu oleh Rengganis. Widaninggar dan Widaningrum melakukan perundingan terkait strategi perang berikutnya. Pada malam hari, Widaningrum mencuri pusaka Kasang milik Umarmaya yang kemudian diserahkan kepada Widaninggar. Mengetahui hal tersebut, Rengganis berjanji kepada Ambyah untuk dapat merebut pusaka Kasang. Rengganis mampu mengalahkan Widaninggar, akan tetapi Widaningrum menolongnya dan dapat memutar balik keadaan. Ayah Rengganis menyarankan untuk meminta bantuan Dewi Kuraisin di Ajrah. Berkat bantuan Kuraisin Widaninggar dapat dibunuh dan Widaningrum diikat lalu dibuang jauh-jauh (Poerbatjaraka dan Hadidjaja 1952, 132–33).

B. Adaptasi Cerita Menak dalam Tradisi Tari

Serat Menak sangat dikenal dan dikagumi masyarakat Jawa pada sekitar abad ke-19 dan ke-20. Cerita Menak bahkan berkembang luas tidak hanya dalam bidang sastra tetapi juga mengalami alih wahana menjadi berbagai bentuk karya seni. Masyarakat Jawa mengadaptasi cerita Menak ke dalam seni pertunjukan seperti tari, wayang golek, dan ringgit tiyang (Istanti 2006, 116–18; Rochkyatmo 2014, 61–63). Salah satu karya tari Jawa yang mengadaptasi Serat Menak adalah tari Srimpi. The Kraton of Yogyakarta create a kind of female dance called Srimpi Dance. This dance tradition sudah diciptakan sebagai warisan sejak Raja Hamengku Buwana I (1756-1792). Pada umumnya tari Srimpi ditarikan oleh empat penari wanita sebagai bentuk dua pasang. Para Raja dinasti Hamengku Buwana di Yogyakarta menciptakan tari Srimpi sebagai salah satu seni pertunjukan unggulan. Beberapa karya tari Srimpi di dalam Kraton Yogyakarta sangat jelas mengadaptasi langsung sumber cerita Serat Menak, yakni Srimpi Pandhelori, Srimpi Muncar, Srimpi Teja, dan Srimpi Irim-irim. Pada tari Srimpi Muncar dan Srimpi Teja merepresentasikan putri Cina dalam Serat Menak. Selain dua karya tari Srimpi tersebut, terdapat tari Bedhaya Sinom yang juga merepresentasikan putri Cina. Tari

Bedhaya Sinom atau yang dikenal dengan nama tari Bedhaya Putri Cina diciptakan pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana V (1820-1855).

Karya tari ini mengadaptasi Serat Menak yang menggambarkan peperangan antara Dewi Widaninggar melawan Dewi Kuraisin. Karya tari ini dibawakan oleh sembilan orang penari dengan salah satu penari (endhel) mengenakan busana yang merepresentasikan putri Cina (Moelyono 1990; Pramutomo 2010, 114). Tari Bedhaya Sinom pada bagian perang menggunakan properti senjata keris dan panah. Karya tari ini dilengkapi dengan dua penari dhudhuk yang membawakan properti panah sebelum digunakan oleh peranan batak dan endhel. Tari Srimpi Muncar diciptakan tahun 1857 pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VI (1855-1877). Karya tari ini kemudian digubah pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VIII (1921-1939). Tari Srimpi Muncar mengambil materi cerita perang antara Dewi Kelaswara melawan Dewi Adaninggar. Kelaswara merupakan putri Raja Kelan Jajali dari Negeri Kelan dan Adaninggar adalah putri Hong Te-te dari Negeri Tartaripura (Suprihono 1994, 74; Pramutomo 2019, 22–23; Fauziah 2021, 36–37).

Seperti tari Srimpi pada umumnya, secara jelas materi cerita dalam karya tari ini dapat diamati dari teks kondha dan sindhenan yang digunakan. Hal ini selaras dengan pendapat Clara Brakel-Papenhuyzen (1988, 100) dan S. Pamardi (2017, 84), yang menyatakan identifikasi cerita dalam tari srimpi atau bedhaya dapat dilakukan melalui interpretasi teks kondha serta sindhenan. Dalam karya tari Srimpi Muncar menekankan pada tokoh putri Cina (Adaninggar) sehingga disebut sebagai tari Srimpi Cina (Suprihono 1994, 74). Hal ini selaras dengan Serat Kondha Bedhaya utawi Srimpi berkode BS 13 dan Serat Pesindhen Srimpi utawi Bedhaya BS 16. Pada dua naskah koleksi KHP Kridhamardawa tersebut terdapat sub judul Srimpi Cina (Gendhing Muncar) (Kraton Jogja 2020).

Tari Srimpi Muncar memiliki ragam gerak khusus yang diberi nama sojah. Ragam gerak sojah pada dasarnya juga dapat dijumpai pada tari Bedhaya Sinom, sebab memiliki tema yang sama yakni putri Cina. Rangkaian gerak sojah menggambarkan kekalahan putri Cina dalam peperangan. Rangkaian gerak ini diawali dengan tawing kiri jimpit sampur, posisi badan membungkuk seperti bersujud, kemudian beralih tawing kanan njimpit sampur (Kraton Jogja 2020). Simatupang memiliki asumsi bahwa sojah dalam Srimpi Muncar merupakan penyerapan gerak penghormatan budaya Cina ke dalam ragam gerak tari klasik. Ragam gerak sojah dalam perwujudannya mengingatkan pada soja atau pai dalam budaya Cina. Soja merupakan gerak penghormatan yang dilakukan dengan mengepalkan telapak tangan kanan, dibungkus oleh telapak tangan kiri, ibu jari kedua tangan berhimpitan menghadap ke atas, diletakkan rapat di depan dada sambil badan membungkuk. Di dalam absorpsi gerak

penghormatan ini tentunya terjadi distorsi yang selaras dengan ragam gerak tari Jawa (Simatupang 2021, 16). B.P.H. Suryadiningrat dan G.P.H. Tejokusumo mendirikan Krida Beksa Wirama (KBW) pada 17 Agustus 1918 di Yogyakarta. KBW merupakan sekolah seni didukung oleh 14 ahli dalam bidang karawitan dan tari, yang keseluruhannya memiliki hubungan dengan Kraton Kasultanan Yogyakarta. KBW memiliki tujuan mengupayakan tari klasik gaya Yogyakarta (termasuk bedhaya maupun srimpi) untuk dapat dipelajari di luar tembok kraton.

Berkaitan dengan hal itu, KBW mendapat izin resmi dari Sultan Hamengku Buwana VII (1877-1921) yang diteruskan pada masa Sultan Hamengku Buwana VIII (Suryadiningrat 1993, 1–3). Pura Mangkunegaran memiliki tari Srimpi Muncar sebagai hasil dari absorpsi melalui sekolah seni KBW. Tari Srimpi Muncar merupakan salah satu repertoar tari yang dipelajari oleh G.R.Ay. Siti Nurul Kamaril Ngasarati Kusumawardhani Soeryosoeyarso dan beberapa kerabat saat belajar menari di KBW. Sekitar tahun 1934 Gusti Nurul dan beberapa kerabat serta para niyaga Mangkunegaran mulai berlatih di KBW. Setiap hari Minggu, rombongan berangkat pada pagi hari dan kembali pada sore hari dengan transportasi kereta api. Gusti Tejokusumo (Paman Gusti Nurul) bertindak sebagai pelatih tari.

Materi pembelajaran yang pertama adalah tari Sari Tunggal, kemudian Srimpi Pandhelori, Bedhaya Bedhah Madiun, dan Srimpi Muncar. Tari Srimpi Muncar dipelajari Gusti Nurul pada 1940 atau saat berusia 19 tahun (Soeryosoeyarso dan Darmawan 1992, 15–16; Soemarsono, Brotohatmodjo, dan Widyohamijoyo 2011, 33). Tari Srimpi Muncar dipersentasikan pertama kali di Pura Mangkunegaran pada 3 Maret 1941. Pementasan tersebut diselenggarakan dalam kegiatan tingalan wiyosan K.G.P.A.A. Mangkunegara VII ke-57 tahun bersamaan dengan tingalan jumenengan dalem ke-25 tahun (Wahyuningsih 2000, 33). Pada saat itu yang bertindak sebagai penari adalah Gusti Nurul, R.Aj. Sunituti (G.K.P. Mangkunegara VIII), R.Aj. Sunarsi, dan R.Aj. Sunarmi (Soeryosoeyarso dan Darmawan 1992, 16). Gambar 3. Gusti Nurul (kanan depan), R.Aj. Sunarmi (kiri depan), R.Aj. Sunituti (kanan belakang), dan R.Aj. Sunarsi, (kiri belakang) menari tari Srimpi Muncar gaya Mangkunegaran sekitar tahun 1941 (Foto: Koleksi Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran, Repro Sriyadi 2021) Tari Srimpi Muncar di Mangkunegaran juga dikenal dengan nama tari Srimpi Putri Cina atau Srimpi Putri Cina-Kelaswara. Karya tari ini memiliki materi cerita dramatik yang sama dengan Srimpi Muncar gaya Yogyakarta. Berdasarkan teks narasi dalam kondha dan sindhenan yang digunakan karya tari ini menggambarkan peperangan antara Adaninggar (putri Cina) melawan Kelaswara (putri Kelan). Seperti tari Srimpi Muncar gaya Yogyakarta, gendhing pokok yang digunakan dalam karya tari ini adalah Gendhing Muncar Laras Pelog Pathet Barang

(“Gerongan Srimpi Sang Dyah Hadhaninggar (Poetri Tjina)-Kelaswara Gendhing Moentjar,” t.t.). Tokoh putri Cina dalam tari Srimpi Muncar gaya Mangkunegaran tidak menggunakan properti senjata keris maupun panah. Senjata yang digunakan oleh putri Cina adalah pistol, sedangkan Kelaswara menggunakan panah. Tari Srimpi Sekar Teja atau Srimpi Teja mengambil materi dramatik perang antara Dewi Rengganis dengan Dewi Widaninggar. Seperti pada umumnya, nama dari karya tari Srimpi ini mengacu pada gendhing pokok yang digunakan sebagai musik tari. Gendhing pokok yang digunakan adalah Gendhing Teja Laras Slendro Pathet Manyura. Tari Srimpi Teja diciptakan pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VIII. Karya tari ini merupakan suatu bentuk inovasi dari Srimpi Cina yang diciptakan pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VI.

Tari Srimpi Teja disajikan oleh empat orang penari putri dengan empat orang dhudhuk. Pada bagian perang, tari Srimpi Teja menggunakan properti keris dan jebeng. Dhudhuk memiliki tugas membawakan jebeng yang akan digunakan dalam karya tari ini (Suprihono 1994, 83; Kraton Jogja 2020). Tari Srimpi Teja menggunakan jebeng dengan dua bentuk gambar wayang yang merepresentasikan tokoh Rengganis dan Widaninggar. Dua orang penari membawa jebeng dengan gambar wayang Rengganis dan dua penari lainnya membawa gambar Widaninggar. Pada gambar wayang Widaninggar secara visual jelas dipengaruhi etnis Tionghoa. Hal ini dapat diamati dari desain busana pada gambar wayang tersebut. Pada tari Srimpi Teja juga terdapat ragam gerak sojah seperti dalam tari Bedhaya Sinom dan Srimpi Muncar yang merupakan hasil adaptasi dan inovasi soja dari budaya Cina.

C. Studi Tentang Busana Tari Adaninggar dan Widaninggar

Desain kostum pada tari Bedhaya Sinom, Srimpi Muncar, dan Srimpi Teja secara visual jelas mendapatkan pengaruh dari budaya Cina. Berbeda dengan tari bedhaya dan srimpi pada umumnya, ketiga tarian tersebut mengaplikasikan desain kostum yang secara visual dapat menampilkan karakter. Desain kostum yang digunakan pada dasarnya dapat dikualifikasi menjadi dua yaitu Kelaswara, Rengganis, dan Kuraisin serta Adaninggar dan Widaninggar. Desain kostum Kelaswara memiliki model yang sama dengan Rengganis dan Kuraisin, sedangkan desain kostum Adaninggar memiliki model yang sama dengan Widaninggar. Aplikasi desain kostum Adaninggar dan Widaninggar pada ketiga tarian ini dapat diamati sebagai sebuah representasi putri Cina. Terdapat dua model desain kostum putri Cina dalam tari bedhaya dan srimpi, yakni desain kostum milik Kraton Kasultanan Yogyakarta dan desain kostum milik Pura Mangkunegaran. Desain kostum milik Kraton Kasultanan Yogyakarta digunakan dalam tari Bedhaya Sinom, Srimpi Muncar, dan Srimpi Teja. Desain kostum putri

Cina milik Pura Mangkunegaran digunakan dalam tari Srimpi Muncar atau tari Srimpi Putri Cina-Kelaswara. Desain kostum putri Cina gaya Yogyakarta maupun gaya Mangkunegaran pada dasarnya terdiri dari tiga bagian, yaitu kepala, torso, dan tungkai

Pada desain kostum putri Cina gaya Yogyakarta bagian kepala menggunakan mahkota dari kain berhiaskan manik-manik. Mahkota dari kain ini ditutup dengan jamang dari logam yang disulam koin kepeng Cina berwarna emas. Pada kepala bagian belakang menggunakan sanggul dengan hiasan cunduk mentul berjumlah lima buah, pethat, penetep, dan pada daun telinga menggunakan subang. Bagian torso menggunakan baju lengan panjang berwarna merah muda atau hijau muda dengan bentuk kerah tegak. Selain itu, bagian ini memakai udhet dengan motif cindhe, pendhing, slempang, rimong, kalung kace dengan bagian belakang terdapat rambut klabangan yang menjuntai, dasi, kelat bahu, gelang tangan, dan cincin. Pada bagian lengan bawah terdapat untaian uang koin kepeng berwarna emas. Untaian uang koin kepeng juga dikalungkan menjuntai di depan dada dan dililitkan di pinggang.

Selain itu, terdapat cundrik dengan untaian rantai berwarna emas yang dislempangkan di dada dan dililitkan di pinggang. Bagian tungkai menggunakan kain bermotif cindhe yang selaras dengan udhet. Bagian ini menggunakan desain kain berbentuk seredan yang mengacu pada tari bedhaya dan srimpi dengan desain baju rompi tanpa lengan. Desain kostum putri Cina gaya Yogyakarta telah mengalami perubahan. Perubahan ditunjukkan melalui adanya beberapa perbedaan dengan desain kostum yang digunakan sekarang dan sebelumnya. Foto tari Srimpi Muncar yang dibuat Kassian Chepas pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono VIII dapat digunakan sebagai bukti terjadinya perubahan. Perubahan tersebut nampak jelas terdapat pada desain baju, kalung kace, dan motif kain seredan yang digunakan. Pada masa Sultan ke VIII desain baju yang digunakan memiliki panjang sampai menutup tungkai bagian atas, sedangkan sekarang lebih pendek hanya sampai menutup pinggul. Desain kalung kace yang digunakan memiliki rumbai-rumbai dari untaian kain, sedangkan sekarang tidak menggunakannya. Selain itu, kain seredan yang digunakan pada bagian tungkai tidak bermotif cindhe yang selaras dengan udhet. Namun demikian, perubahan desain kostum ini tidak memberikan dampak yang signifikan terhadap representasi putri Cina pada desain kostum tari bedhaya maupun srimpi.

Dalam perkembangannya desain kostum putri Cina mempengaruhi desain kostum dalam pertunjukan Wayang Golek Menak gaya Yogyakarta. Desain kostum tersebut digunakan untuk merepresentasikan tokoh Adaninggar dan Widaninggar. Perbedaan terdapat pada bagian tungkai yang menggunakan celana pendek dan kain bermotif parang dengan desain supit urang. Melalui pertunjukan Wayang Golek Menak desain kostum putri Cina diaplikasikan dalam Beksan Rengganis-Widaninggar. Desain kostum putri Cina gaya Mangkunegaran merupakan

hasil inovasi K.G.P.A.A. Mangkunegara VII (1916-1944). Desain kostum tersebut pada bagian kepala menggunakan sanggul, cunduk jungkat, subang tretres, penetep dengan rumbai-rumbai yang menjuntai sampai ke punggung, serta jamang cina yang memiliki ornamen bunga Poeny dan burung phoenix. Pada bagian torso menggunakan baju lengan pendek dengan bentuk kerah berdiri. Baju tersebut berbahan kain sutra yang umumnya digunakan para bangsawan Cina. Kain sutra ini didapatkan atas bantuan Ny. Guci Ing Hong putri Mayoor der Chineze di Semarang (Soeryosoeyarso dan Darmawan 1992, 18). Selain itu, pada bagian torso menggunakan udhet, slepe berbahan kain, thothok, pistol, dan kalung kace dengan rumbai-rumbai dari untaian kain. Pada bagian pinggang terdapat rangkian kain dengan rumbai-rumbai yang dipasang melalui dalam baju menjuntai melebihi panjang baju. Bagian tungkai menggunakan kain dringin dari India dengan desain kain samparan yang umumnya digunakan dalam tari srimpi dan bedhaya gaya Surakarta.

Desain kostum putri Cina gaya Yogyakarta dan gaya Mangkunegaran sangat jelas merepresentasikan budaya Cina. Desain kostum tersebut berorientasi pada busana putri bangsawan dalam Opera Cina. Hal ini selaras dengan pendapat Simatupang (2021, 16) dan Maharani (2021, 63) yang menyatakan bahwa desain kostum Adaninggar serta Widaninggar jelas menunjukkan penyerapan unsur-unsur busana seni pertunjukan Opera Cina. Penyerapan tersebut nampak pada tata rambut, aksesoris, serta desain baju yang digunakan. Tata rambut putri Cina gaya Yogyakarta memiliki kemiripan dengan tata rambut putri Mongolia. Maharani (2021, 63) menuturkan bahwa hiasan kepala yang digunakan dalam desain kostum putri Cina menyerupai hiasan kepala putri Mongol-Cina. Kemiripan ini nampak pada topi para putri Mongolia dengan mahkota yang digunakan dalam desain kostum putri Cina gaya Yogyakarta. Tata rambut Mongolia dipilih karena putri Cina yang ditampilkan merupakan anak Raja Hong Te-te dari Tartaripura. Negeri Tartaripura atau Tartar merupakan bagian dari orang-orang Mongolia. Suku Tartar lebur menjadi Bangsa Mongolia setelah penahlukan Chengis Khan (Ardiansyah 2016, 38). Selain itu, desain baju yang digunakan memiliki kemiripan dengan baju para putri Mongolia. Desain baju yang digunakan memiliki kerah tegak dengan lengan panjang. Tata rambut dan desain baju ini juga sering digunakan dalam pertunjukan Opera Cina.

Pada desain kostum putri Cina gaya Yogyakarta terdapat koin kepeng berwarna emas. Koin kepeng itu dirangkai dan diletakan sebagai hiasan kepala, torso, dan lengan. Menurut Theresia Suharti koin kepeng dalam desain busana ini berkaitan dengan pandangan bahwa orang Cina selalu mengejar kekayaan. Pada umumnya dalam pandangan hidup orang Cina uang merupakan suatu kebutuhan utama. Pandangan ini diasumsikan terjadi karena adanya hubungan yang tidak harmonis antara orang Cina dan Jawa di Yogyakarta. Kasus yang hampir

sama dapat diamati pada terciptanya kualifikasi pertunjukan Wayang Wong menjadi tiga, yakni Ringgit Gupermen, Ringgit Encik, dan Ringgit Cina. Secara hierarki Ringgit Cina memiliki kedudukan yang paling rendah (Lindsay 1991, 96; Pramutomo 2005). Pada desain kostum putri Cina gaya Mangkunegaran terdapat jamang cina yang menyerupai mahkota para ratu atau bangsawan putri dalam Opera Cina. Pada jamang cina terdapat ornamen bunga Poeny dan burung Phoenix. Bunga Poeny menjadi simbol kecantikan, kekayaan, kehormatan, dan status sosial yang tinggi (Oetojo dan Lestari 2019, 66). Peran qing yi atau putri kaisar pada pertunjukan Opera Cina Tiochiu memakai ornamen bunga Poeny sebagai simbol bangsawan (Rasyid 2017, 78). Burung Phoenix atau Bird Hong umumnya digunakan untuk menggambarkan karakter wanita (Oetojo dan Lestari 2019, 69). Mahkota yang dipakai oleh para ratu atau bangsawan putri dalam Opera Cina memiliki ornamen burung Phoenix. Mahkota ini memiliki rumbai-rumbai pada bagian sisi kanan, kiri, dan belakang (Rasyid 2017, 86).

Desain kostum putri Cina gaya Mangkunegaran pada bagian torso menggunakan baju dengan bentuk kerah tegak dan memakai kalung kace. Kalung kace yang digunakan memiliki rumbai-rumbai dari untaian kain. Desain kostum ini memiliki kemiripan dengan jubah upacara dalam pertunjukan Opera Cina. Jubah upacara tersebut dipakai oleh kaisar wanita, permaisuri, wanita bangsawan, wanita kaya, maupun jendral wanita (Rasyid 2017, 80).

Absorpsi unsur-unsur busana Cina ke dalam busana tari Jawa diasumsikan terjadi karena adanya interaksi budaya. Interaksi budaya itu terjadi antara etnis Cina dan Jawa di Yogyakarta serta Mangkunegaran. Interaksi ini memberikan rangsangan untuk mengonivasi desain kostum yang dapat merepresentasikan putri Cina dalam tari Jawa. Simatupang (2021, 15) berpendapat, faktor pendorong terjadinya absorpsi di Yogyakarta karena patron kesenian Jawa hidup bersama etnis Tionghoa dengan mengembangkan sikap terbuka untuk menerima unsur budaya asing. Hal tersebut juga terjadi di Mangkunegaran yang dibuktikan dengan kamauan Mangkunegara VII untuk menginovasi desain kostum putri Cina dalam tari Srimpi Muncar. Mangkunegara VII mendapatkan kain sutra sebagai bahan kostum putri Cina atas bantuan putri Mayoor der Chineze di Semarang. Absorpsi unsur-unsur busana Cina tidak dilakukan secara total. Absorpsi dilakukan secara partial dengan tetap memperhatikan kekuatan visual untuk merepresentasikan putri Cina. Dalam absorpsi diasumsikan terjadi proses adaptasi melalui distilir maupun distorsi. Tujuan dari hal tersebut adalah guna menyelaraskan dengan konsepsi tari Jawa. Dalam desain kostum ini meskipun nampak jelas pengaruh busana Cina namun tetap mengacu pada busana tari Jawa. Dalam aplikasi desain kostum yang berorientasi pada Opera Cina lebih condong dibagian torso ke atas. Pada bagian torso ke bawah masih sangat nampak desain kostum dalam konsepsi tari Jawa. Pengaplikasian

kain seredan (gaya Yogyakarta) dan samparan (gaya Mangkunegaran) membuktikan desain kostum dalam konsepsi tari Jawa masih dipertahankan. Selain itu, hal ini juga didukung dengan teknik pemasangan dan penggunaan udhet yang dimainkan seperti dalam tari Jawa gaya Yogyakarta maupun Mangkunegaran. Desain kostum yang berorientasi dari Opera Cina tampak pada tata rambut, desain baju, dan aksesoris. Desain baju yang digunakan memiliki bentuk lengan yang berbeda dengan desain baju dalam Opera Cina. Dalam Opera Cina putri bangsawan menggunakan desain baju lengan panjang yang lebar disambung dengan kain sutra berwarna putih. Pada desain kostum putri Cina gaya Yogyakarta desain baju ini diinovasi dengan bentuk lengan yang tidak lebar. Bentuk lengan yang digunakan cenderung sempit dan tidak disambung dengan kain sutra berwarna putih. Desain baju pada Opera Cina diinovasi Pura Mangkunegaran dengan membuat lengan pendek. Bentuk lengan tersebut menyerupai desain baju Cina Cheongsam yang populer pada abad ke-20. Desain baju ini sudah terpengaruh oleh budaya barat yang pertama kali dipopulerkan oleh Soong Mei-ling (Otero 2019, 60–61).

Inovasi dalam desain baju menunjukkan adanya adaptasi yang diselaraskan dengan konsepsi tari Jawa. Dalam tari Jawa gerak lengan mendominasi dengan volume yang cenderung kecil seperti ukel, nyathok, seblak dsb. Bentuk gerak lengan ini tidak akan sesuai apabila menggunakan desain baju lengan panjang seperti pada Opera Cina. Desain baju itu akan memberikan kesulitan pada penari untuk bergerak dan menghilangkan detail gerak yang digunakan. Conclusion Representasi budaya Cina dalam busana tari Jawa nampak pada tari Bedhaya Sinom, Srimpi Muncar, dan Srimpi Teja. Representasi dibentuk dengan melakukan absorpsi busana putri bangsawan pada Opera Cina ke dalam desain kostum putri Cina. Di dalam absorpsi terjadi proses adaptasi yang diselaraskan dengan konsepsi tari Jawa. Absorpsi desain kostum Opera Cina lebih condong pada bagian torso ke atas, sedangkan torso ke bawah masih nampak desain kostum dalam konsepsi tari Jawa. Unsur kebudayaan Cina sangat nampak pada tata rambut, desain baju, dan aksesoris yang digunakan. Pengaplikasian seredan, samparan, dan udhet menunjukkan dipertahankannya desain kostum dalam tari Jawa. Hal ini menjadikan munculnya karakteristik yang tampak pada desain kostum dengan orientasi pada putri bangsawan Cina untuk menyajikan tari Jawa. Identitas tari Jawa tetap dipertahankan dengan terdapat unsur budaya Cina.

KEPUSTAKAAN

- Ardiansyah, Qory. 2016. "Dinamika Islam Bangsa Mongol: Peran Dinasti Ilkhan dalam Memajukan Peradaban Islam Di Asia Tengah (1256-1335 M)." Essay, Department of Islamic History and Culture, Faculty of Adab and Humanities, UIN Raden Patah Palembang.
- Atabik, Ahmad. 2016. "Percampuran Budaya Jawa dan Cina: Harmoni dan Toleransi Beragama Masyarakat Lasem." *Sabda: Journal of Cultural Analysis* Vol. 11: 1–11. <https://doi.org/10.14710/sabda.11.1.1-11>
- Brakel-Papenhuyzen, Clara. 1988. *The Sacred Bedhaya Dance of the Kraton of Surakarta and Yogyakarta*. Leiden: Van Onderen.
- Brandon, James R. 1989. *Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*. Translate R.M. Soedarsono. Yogyakarta: ISI Yogyakarta.
- Brontodiningrat, K.P.H. 1981. "Falsafah Beksa Bedhaya sarta Beksa Srimpi Ing Ngayogyakarta." In *Kawruh Joged Mataram*, edited by Dewan Ahli Yayasan Siswa Among Beksa, 17-21. Yogyakarta: Yayasan Siswa Among Beksa.
- Fauziah, Siti Mahmudah Nur. 2021. "Lelangen Dalem Beksan Srimpi Muncar: Fragmen Kisah Menak Cina dalam Keindahan Seni Tari." In *Harmoni Cina-Jawa dalam Seni Pertunjukan*, edited by Museum Sonobudoyo, 41-47. Yogyakarta: Museum Sonobudoyo.
- "Gerongan Srimpi Sang Dyah Hadhaninggar (Poetri Tjina)-Kelaswara Gendhing Moentjar." n.d. Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran's Collection F.47.
- Harpawati, Tatik. 2009. "Transformasi Cerita Serat Menak dalam Pertunjukan Wayang Golek Menak." *Gelar: Jurnal Seni Budaya* Vol. 7 No. 1: 1–25.
- Huda, Romadoni, Sariyatun, and Riyadi. 2015. "Asimilasi Budaya Tionghoa dan Budaya Jawa di Surakarta pada Tahun 1966-1998 dan Relevansi bagi Pendidikan Multikultural." *Candi: Journal of History Education Research* Vol. 12 No. 2: 90–107.
- Istanti, Kun Zachrun. 2006. "Warna Lokal Teks Amir Hamzah dalam Serat Menak." *Humaniora* Vol. 18. No. 2. (June): 114–24. <https://doi.org/10.22146/jh.869>
- Kraton Jogja. 2020. "Srimpi Muncar." Accessed January 15, 2022 <https://www.kratonjogja.id/kagungan-dalem/38/srimpi-muncar>
- Kraton Jogja. 2020. "Srimpi Teja." Accessed January 17, 2022 <https://www.kratonjogja.id/kagungan-dalem/33/srimpi-teja>
- Kurath, Gertrude Prokosh. 1960. "Panorama of Dance Ethnology." *Curent Anthropology* Vol. 1 No. 3: 233–54.
- Lindsay, Jennifer. 1991. *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Translate Nin Bakdi Sumanto. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Lombard, Denys. 2000. *Nusa Jawa: Silang Budaya (Jaringan Asia)*. Jilid II. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.

- Maharani. 2021. "Beksan Golek Menak." In *Harmoni Cina-Jawa dalam Seni Pertunjukan*, edited by Museum Sonobudoyo, 61-70. Yogyakarta: Museum Sonobudoyo.
- Mastuti, Dwi Woro R. 2004. "Wayang Cina di Jawa sebagai Wujud Akulturasi Budaya dan Perikat Negara Kesatuan Republik Indonesia." In *Seminar Naskah Kuno Nusantara dengan Tema Naskah Kuno Sebagai Perikat Negara Kesatuan Republik Indonesia*. PNRI Jakarta.
- Moelyono. 1990. "Bedhaya Putri Cina." *Mekar Sari*, Agustus 1990.
- Narawati, Tati. 2003. *Wajah Tari Sunda dari Masa ke Masa*. Bandung: P4ST UPI.
- Oetojo, Julita Oesanty, and Adela Nadia Lestari. 2019. "Karakter Simbolik Opera Wayang Potehi pada Budaya Peranakan dalam Penciptaan Desain Motif Pakaian Kontemporer." *Gestalt: Jurnal Desain Komunikasi Visual* Vol. 1 No. 1 (June): 56–76. <https://doi.org/10.33005/gestalt.v1i1.20>
- Otero, Daniel. 2019. "Cheongsam, China's Cultural & Fashion History Heritage." *SSRG International Journal of Humanities and Social Science* Vol. 6 Issue 6: 59–69.
- Pamardi, Silvester. 2017. *Teroka Tari Gaya Surakarta*. Surakarta: ISI Press.
- Poerbatjaraka, R.M.Ng., and Tardjan Hadidjaja. 1952. *Kepustakaan Djawa*. Jakarta/Amsterdam: Penerbit Djambatan.
- Pradjapangrawit, R. Ng. 1990. *Serat Sujarah utawi Riwayating Gamelan Wedhapradangga (Serat Saking Gote)*. Surakarta: STSI Surakarta and The Ford Foundation.
- Pramutomo, R.M. 2005. "Fenomena Kelas Penari Wayang Wong di Yogyakarta pada Masa Lampau (1823-1855)." *Humaniora* Vol. 17 No. 3: 243–51. <https://doi.org/10.22146/jh.849>
- . 2010. *Tari, Seremoni, dan Politik Kolonial II: Pseudoabsolutisme Pasca Perjanjian Giyanti 1755 dan Konteks Perkembangan Tari Jawa Gaya Yogyakarta*. Surakarta: ISI Press.
- . 2019. "Respons Estetis pada Teks Sastra Menak sebagai Dasar Inovasi Penciptaan Tari Srimpi." Professor Acceleration Research Report. Surakarta: ISI Surakarta.
- Pramutomo, R.M., Joko Aswoyo, and Aton Rustandi Mulyana. 2016. *Revitalisasi Budaya Lokal Berbasis Ekspresi Seni Komunitas*. Surakarta: ISI Press.
- Qurtuby, Sumanto Al. 2021. "Tionghoa dan Budaya Nusantara: Sebuah Pengantar." In *Tionghoa dan Budaya Nusantara*, edited by **Sumanto Al Qurtuby and Tedi Kholiludin**, v–xvi. Semarang: eLSA Press.
- Rasyid, Rozalina. 2017. "Makna Kostum, Riasan, dan Teks yang diperankan pada Opera Tiochiu dari Shantou Guangdong di Vihara Go Ya Kong Pantai Labu Deli Serdang." Essay, Chinese Literature Study Program, Faculty of Cultural Sciences, University North Sumatera.
- Rochkyatmo, Amir. 2014. "Napak Tilas Jelajah Persebaran Cerita Menak." *Jumantara: Jurnal Manuskrip Nusantara* Vol. 5 No. 1: 61–76.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation New Critical Idiom*. USA & Canada: Routledge.

Setiawan, Deka. 2012. "Interaksi Sosial antar Etnis di Pasar Gang Baru Pecinan Semarang dalam Perspektif Multikultural." *Journal of Educational Social Studies* Vol. 1 No. 1: 42–47.

Simatupang, G.R. Lono Lastoro. 2021. "Seni Berbagi Hidup Bersama." In *Harmoni Cina-Jawa dalam Seni Pertunjukan*, edited by Museum Sonobudoyo, 15-24. Yogyakarta: Museum Sonobudoyo.

Soedarsono, R.M. 1999. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: MSPI.

———. 2002. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

———. 2007. "Penegakan Etnokoreologi sebagai Sebuah Disiplin." In *Etnokoreologi Nusantara: Batasan Kajian, Sistematika, dan Aplikasi Keilmuannya*, edited by R.M. Pramutomo, 1–13. Surakarta: ISI Press.

Soemarsono, R. Ay. Yulianti, R. Ay. Murni Sinaulan Brotohatmodjo, and R.P. Wishnu P.S. Widyohamijoyo. 2011. *Lembar Kenangan Gusti Noeroel*. Jakarta: HKMN.

Soeryosoeyarso, G.R.Ay. Siti Nurul, and R.Ay. Hilmiah Darmawan. 1992. "Adaptasi Tari Gaya Yogyakarta Terhadap Tari Gaya Mangkunegaran pada Waktu Mangkunegara VII." In *Seminar Kebudayaan Kraton Sebagai Puncak Kebudayaan Daerah Pelestarian Warisan Adiluhung Leluhur Bangsa Menyongsong Era Tinggal Landas*. UGM Yogyakarta.

Suharti, Theresia. 2015. *Bedhaya Semang Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat Reaktualisasi Sebuah Tari Pusaka*. Yogyakarta: Kanisius.

Suharto, Benedictus. 1998. *Dance Power the Concept of Mataya in Yogyakarta Dance*. Bandung: MSPI.

Sukistono, Dewanto. 2013. "Dimensi Budi Pekerti dalam Revitalisasi Wayang Golek Menak Yogyakarta." *Jantra: Jurnal Sejarah dan Budaya* Vol. 8 No. 1 (June): 19–28.

Suprihono, Arif E. 1994. *Tari Srimpi: Ekspresi Budaya Para Bangsawan Jawa*. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Ditjen Kebudayaan Depdikbud.

Supriyanto. 2009. "Busana Tari Bedaya Gaya Yogyakarta Sebuah Kajian Estetika." *Agem* Vol. 8 No. 1 (September): 1–17.

Suryadiningrat, B.P.H. 1993. "Krida Beksa Wirama." In *Djawa Magazine 1940 Translate Husodo Pringgokusumo. Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran's Collection G.480*.

Tasman, Agus. 1988. "Lemah Putih Komposisi Bedoyo." STSI Surakarta.

Wahyuningsih, Eny. 2000. "Keberadaan Tari Srimpi Muncar dalam Kepariwisata di Pura Mangkunegaran." Essay, Dance Study Program, Performing Arts Faculty, STSI Surakarta.

Wardana, Bima Renditya. 2017. "Akulturasi Budaya Masyarakat Tionghoa dengan Masyarakat Pribumi di Desa Karangturi, Kecamatan Lasem, Kabupaten Rembang." Essay, Department of Politics and Civics, Faculty of Social Sciences, UNNES Semarang.

Yasadipura I, R. Ng. 1982a. *Menak Cina I*. Alih Aksara Sudibjo. Jakarta: Ministry of Education and Culture, Indonesian and Regional Literature Book Publishing Project.

———. 1982b. *Menak Cina II*. Translate Sudibjo. Jakarta: Ministry of Education and Culture, Indonesian and Regional Literature Book Publishing Project.

———. 1982c. *Menak Cina III*. Translate Sudibjo. Jakarta: Ministry of Education and Culture, Indonesian and Regional Literature Book Publishing Project.

———. 1982d. *Menak Cina IV*. Translate Sudibjo. Jakarta: Ministry of Education and Culture, Indonesian and Regional Literature Book Publishing Project.

———. 1982e. *Menak Cina V*. Translate Sudibjo. Jakarta: Ministry of Education and Culture, Indonesian and Regional Literature Book Publishing Project.

Young, James O. 2008. *Apropriation in Cultural Arts*. Australia: Blackweel Publishing.



LUARAN PENELITIAN

Submitted Article on

Wacana: Journal of the humanities of Indonesia, the University of Indonesia

REPRESENTATION OF CHINESE CULTURE IN JAVANESE DANCE COSTUME (AN ETHNOCHOREOLOGICAL PERSPECTIVE)

R.M. Pramutomo, Budi Setyastuti, , Adhelia Sakty Kriesanta

rmpram@gmail.com

(Indonesia Institute of the Arts Surakarta)

Abstract

The study of Javanese dance is a symbolic representation of the various cultural elements that influence it. In the history of the development of Javanese dance clothing, changes and modifications of fashion design have become a choice of the form of dance presentation. In the case of the form of presentation, this influence may be caused by the various inspirations of the creators in their work. The Javanese dance attire presented in this article is an ethnochoreological perspective to examine the important elements in the visual power of dance presentation. From a visual choreographic point of view, the clothing factor becomes the most explicit part when a dance is performed on a stage. Through this article, an ethnochoreological perspective is used as a study model in seeing elements of dance performances visually. The historical method is carried out by presenting archival sources and photographic documents in certain historical periods. This method needs to be put forward to see the development and significant changes of each fashion design that is influenced by Chinese culture. The reason for taking elements of Chinese culture is based more on the case of the many princess dances in Javanese courts, especially in the Yogyakarta Palace and Mangkunegaran Temple. The dance uses dramatic story material inspired by Chinese female figures.

Keywords: Representation, China culture, Dance tradition, Ethnochoreology, Historical archives

Introduction

The interaction of Chinese and Javanese ethnicities is a factor in the assimilation process, especially in the field of culture (Huda, Sariyatun, and Riyadi 2015, 100). The openness of interaction space forms a network of social contacts between ethnic groups which results in the absorption of cultural elements (Wardana 2017, 124). This is supported by good communication between ethnic groups and the length and intensity of the interaction process (Setiawan 2012, 44–45; Atabik 2016, 3; Qurtuby 2021, viii). Denys Lombard (2000, 243–45)

explains that the length of time the Chinese lived in the archipelago led to elements of China being fused into the local culture.

The blending of elements of Chinese and Javanese ethnic culture is contained in various cultural products (Mastuti 2004, 13). One of these cultural products is performing arts (Huda, Sariyatun, and Riyadi 2015, 105). James R. Brandon (1989, 59–60) and R.M. Soedarsono (2002, 53) has the opinion that many forms of performing arts in Indonesia are influenced by China. Sumanto Al Qurtuby explained that various sectors were influenced or adapted from Chinese culture. Those various sectors are reflected in various arts and types of clothing (Qurtuby 2021, v–xiii).

The existence of ethnic Chinese in Java is possible to influence the creativity of the artists in creating works of art. The existence of this ethnicity provides a stimulus for the inspiration of creators to work. In this case, it is related to the modification of design costume in Javanese dance performances. Based on the visual choreography view, costume becomes the most explicit part when a dance is performed on a stage. However, in general, the costume in Javanese dance performances do not have a balanced proportion with the other forming elements. This can be seen clearly in the presentation of *srimpi* and *bedhaya* dances as one of the genres of Javanese dance.

The application of costume in *srimpi* and *bedhaya* dances can be qualified into two. First, all dancers wear the same costume design, while secondly, several dancers use different costume designs (Supriyanto 2009). Generally, the application of the first costume design dominates the second costume design. The first costume design application is based on the *Bedhaya Ketawang* and *Bedhaya Semang* dances which are considered the root of *bedhaya* and *srimpi* dances. The first application of costume design still applies even though in both dance genres it adapts a character from a story. The application of costume can be seen in the dances of *Bedhaya Gandakusuma*, *Bedhaya Sapta*, *Bedhaya Arjuna Wiwaha*, *Srimpi Pandhelori*, *Srimpi Kandha*, *Srimpi Merak Kesimpir*, and so on. The aim is to create harmony even though there are characters adapted from a story (Brontodiningrat 1981, 17; Tasman 1988; Suharto 1998, 53).

The second costume design application tends to be more representational than the first costume design (Supriyanto 2009, 4). The second costume design emphasizes the visualization of characters adapted from a story. Although not dominating, there are several *srimpi* and *bedhaya* dances that apply this costume design. This can be found in the dances of *Bedhaya Wiwaha Sangaskara*, *Bedhaya Sinom*, *Srimpi Muncar*, and *Srimpi Teja* (Suprihono 1994, 82–83; Supriyanto 2009, 2–4; Pramutomo 2010, 114). The repertoire of this dance is found in the

Kraton Kasultanan Yogyakarta (Yogyakarta Sultanate Palace) and Pura Mangkunegaran (Mangkunegaran Duchy). Except for the *Bedhaya Wiwaha Sangaskara* dance, the other three dance repertoires adopted the *Serat Menak* (the *Menak* story book). The three dance repertoires use dramatic story material inspired by Chinese female figures.

The existence and interaction of ethnic Chinese in Java is assumed to have influenced the inspiration for the modification of the dance costume designs of *Bedhaya Sinom*, *Srimpi Muncar*, and *Srimpi Teja*. Based on observations, the three dance repertoires can represent Chinese female figures. The design costumes of these three dance repertoires have a balanced proportion with the other constituent elements. In contrast to the *bedhaya* and *srimpi* dances in general, these three dance repertoires have a significant visual power of costume design. Through costume design, the audience can identify Chinese female figures adapted from *Serat Menak*.

This article aims to examine the important elements in the visual power of dance presentations. The important element is the costume design which is visually choreographed as an explicit part. Costume designs influenced by Chinese ethnicity or Chinese culture were chosen as the object of study. In this case, the chosen costume designs are in the *Bedhaya Sinom*, *Srimpi Muncar*, and *Srimpi Teja* dances. Those dances adapt stories from *Serat Menak* which visually from the design costume can represent Chinese female figures.

The costume designs for the *Bedhaya Sinom*, *Srimpi Muncar*, and *Srimpi Teja* dances are possible because of the interaction between Chinese and Javanese ethnic groups. As previously explained, these interactions influence the creator in creating a work of art. The interaction provides a stimulus for the inspiration of the artists, thus allowing for appropriation and adaptation from other ethnicities in the creation of works of art.

In this case, the concept of appropriation is used by James O. Young. The keyword in Young's statement is the borrowing of artistic content by individuals, i.e. an artist as an art worker is directly involved in the production of valuable works (performances) as objects of aesthetic experience (Young 2008, 23–26). In addition, it is also necessary to pay attention to Sanders's statement, that the reality that often appears in appropriation is the decision of the actors involved in interpreting the text and creating new texts shaped by political and ethical agreements (Sanders 2006, 2 and 32). Adaptations and appropriations often lead to criticism that questions intellectual property and proper acknowledgment of the artwork from which it is derived. However, it is a creative process and has an effect as an impetus to trigger new thoughts in a work of art.

Methodology

Through this article, the ethnochoreological perspective is used as a study model in seeing elements of dance performances visually, especially costume design. Ethnochoreology in America is synonymous with the term dance ethnology. Before the term ethnochoreology, the term ethnochoreography first appeared in the early 1960s (Narawati 2003, 28). Kurath states that ethnochoreography is a synonym for dance ethnology. The two terms basically have a definition of the study of ethnic dance in all its cultural meanings, religious functions, symbolism, and social conditions. In the development, Kurath's approach emphasized the study of non-Western ethnic dance culture based on the cultural texts that gave birth to the dance culture (Kurath 1960, 234–35). R.M. Soedarsono eventually began to introduce ethnochoreology as an approach to the study of dance culture with his specifications. This refers to musicology which later gave birth to ethnomusicology. Soedarsono chose ethnochoreology intending to study ethnic or ethnic dance (Soedarsono 2007, 8).

The ethnochoreology approach relies heavily on qualitative data which is dominated by literature studies or dance ethnography (Pramutomo, Aswoyo, and Mulyana 2016). In this case, the literature study dominates using the historical method. The historical method is carried out by presenting archival sources and photographic documents in certain historical periods. This method needs to be put forward to see the development and significant changes of each costume design that is influenced by Chinese culture.

R.M. Soedarsono (1999, 151) explains that in the study of performing arts, recording data has a crucial position. This is due to the nature of performing arts which is very much tied to the dimension of time. This means that performing arts are like historical events, once the show is finished being presented, the event disappears. Through recording studies, it can be used as a data source to provide an overview and information about the design costumes used. The recorded data can be in the form of films, videos, cassettes, or photos.

Results and Discussion

Princes of China in the Literature Tradition of Serat Menak

Malay literature named *Hikayat Amir Hamzah* is the source of the story from the book of *Serat Menak*. This saga has roots in the Persian literature *Qisaa'I Emr Hamza*, a Persian heroic story narrating the character Amir Hamzah (Poerbatjaraka and Hadidjaja 1952, 123; Istanti 2006, 114; Harpawati 2009, 2; Rochkyatmo 2014, 62). Hamzah's story entered the Malay region around 1511 during the reign of Sultan Harun Al Rasyid (Sukistono 2013, 20).

Literature work with the story of Amir Hamzah is a cultural text that has a long journey from various regions. In the adaptation of Hamzah's story, certain there is an adaptation process that is influenced by the socio-cultural background of each region (Istanti 2006; Rochkyatmo 2014). This has a significant impact on the development of the story in the literature work.

The book of *Serat Menak* which was written on Friday 17 *Rajab tahun Dal wuku Marakeh mangsa Kasa* (Java Calendar) prey is considered the oldest. The literature work has a chronogram *Lenging Welut Rasa Purun* which marks the year 1639 AJ (1715 AD) (Sukistono 2013, 20). *Serat Menak* was written by Ki Carik Narawita at the will of Kanjeng Ratu Balitar who was the consort of King Paku Buwana I (1704-1719) in Kartasura (Poerbatjaraka and Hadidjaja 1952, 125). A poet from the Kraton Kasunanan Surakarta (Surakarta Kasunanan Palace) named R. Ng. Yasadipura I then adapted book of *Serat Menak Kartasura*. This *Serat Menak* book of literature was published several times with different publishers, one of which was Balai Pustaka Publisher (Poerbatjaraka and Hadidjaja 1952, 172–73). Balai Pustaka publishes *Serat Menak* was written by Yasadipura I totaling 24 episodes in 46 volumes (Harpawati 2009, 2).

According to Poerbatjaraka and Hadidjaja (1952, 123–24), each episode of the *Menak* story has the same source of conflict with only minor modifications. Basically, *Menak's* story tells of the enmity between Amir Ambyah and King Nursewan from Madayin. Ambyah is a Muslim while Nursewan is an infidel. Ambyah is the daughter-in-law of Nursewan who is married to Dewi Muninggar. This is a source of prolonged conflict in the *Menak* story. Nursewan always asks for the protection of other kings when he loses a war. A king generally has a younger sister who will become petrified or even marry Amir Ambyah. Ambyah with the help of a princess can defeat the king of Nursewan's shelter. At the end of the story, the king becomes to Islam and joined Ambyah. However, Nursewan always ran away and looked for a new shelter.

The Chinese princess character in the Yasadipura I adaptation of the book of *Serat Menak* is found in the *Menak Cina* episode. *Menak Cina* (Chinese *Menak*) contains a story about the proposal of a Chinese princess to Wong Agung Jayengrana or Amir Ambyah. However, the proposal was not accepted and in the end, the Chinese princess died in battle (Harpawati 2009, 7). In this *Serat Menak*, the Chinese princess is named Dewi Adaninggar who in the *Hikayat Amir Hamzah* is called Dewi Adanigir (Istanti 2006, 119). Adaninggar is the crown daughter of a Chinese King named Hong Te-te from Tartaripura.

Balai Pustaka publishes *Menak Cina*, an adaptation of Yasadipura I, which consists of five volumes (Sukistono 2013, 21). *Menak Cina I* (1982a) tells of the beginning of

Adaninggar's departure to find Amir Ambyah or Wong Agung Jayengdimurti. Adaninggar knew and fell in love with Ambyah from the Bingsing merchant. Even though she had not met in person, the Chinese princess admired Ambyah so much that she fell ill. Adaninggar went to Kuparman after getting the blessing of the King and Queen of China. This book said that Adaninggar's journey was accompanied by a vice regent named Ko Siam Sio with tens of thousands of fully armed soldiers and ladies-in-waiting. Adaninggar's journey in search of Ambyah starts from the Kuari. This was done because before leaving for Kuparman, Adaninggar received news that Ambyah was in Kuari. However, when he arrived at the Adaninggar Kuari, he received news that Ambyah was in Yujana. Adaninggar went to Yujana and made a very beautiful guesthouse near the beach.

Even though Adaninggar had arrived at Yujana, he had not been able to meet Ambyah. This is because Ambyah is still concentrating on the war against Yujana and Nursewan. Through Amir Jes, Ko Siam Sio received information that when he was at war, Ambyah didn't want to be bothered with love affairs. Seeing the condition of the war that was not over, Adaninggar wrote a letter for Nursewan. The contents of the letter are Adaninggar's desire to marry Nursewan if he can kill Ambyah. This is done to provide a way for Ambyah to quickly kill Nursewan and the war is over. After the war ended, Adaninggar would tell the whole situation the truth. Nursewan fell in love with Adaninggar and responded to this by giving a reply letter and the *ageman raja putri* (queen's dress) borrowed from Ambyah's wife, Sirtupelaheli.

The *Menak Cina II* (1982b) continues the story of the Chinese Princess to end the war between Yujana and Kuparman by giving a letter to Nursewan. In addition, this episode reveals Adaninggar's desire to kidnap Ambyah. Adaninggar asked Kaki Andol Hongtite to give him a soldier's horse and an heirloom rope called a *Kemtular* Rope. The princess left the guesthouse and slipped into Ambyah's ranks. Amir Ambyah was kidnapped and taken to a cave in the middle of the forest. While in the cave, Adaninggar stated his goal of going from China to Yujana. In addition, the Princess also said that she had sent a fake letter to Nursewan to immediately end the war. Adaninggar told of all his regrets because of his hasty attitude in acting to immediately meet Ambyah. However, Ambyah thought that Adaninggar had become Nursewan's wife indirectly. Even though Adaninggar seduces, Ambyah persists in rejecting her love and considers her a mother-in-law.

The *Menak Cina III* (1982c) still recounts Ambyah's rejection of Adaninggar's love. In this section, it is narrated that Umarmaya was able to find and free Ambyah who was held captive in a cave. Adaninggar handed over various jewelry and gemstones brought from China

to Sudarawerti and Sirtupelaheli as a feather of service. The handover was made through Ko Siam Sio. After handing over the jewelry, Adaninggar wrote a letter to Sudarawerti and Sirtupelaheli. Through the letter, the princess wanted not to be called by her mother or mother-in-law and if this was not done, she would commit suicide. This request was then granted by Sudarawerti through a reply letter he sent. In the end, the two daughters had a very good relationship. Adaninggar, Sudarawerti, and Sirtupelaheli unite in fighting Ambyah's enemies, namely Dewi Mardawa and Dewi Mardawi.

In *Menak Cina IV* (1982d) it is narrated that a Chinese princess could kill the two daughters of King Jamum named Mardawa and Mardawi. They are the giants of Mount Sindula who have the intention of helping King Kelan Jajali from the Land of Kelan. At that time, it was told that Kelan Country was helping Nursewan against Ambyah. During the war between Kelan and Kuparman, Ambyah met a female warrior named Kelaswara or Dewi Sura Dewati. The book said that from the meeting the two fell in love with each other and then married.

The *Menak Cina IV* tells of the whereabouts of Ambyah's wives who were left at the Mariobara guesthouse. Sudarawerti, who was confronted by Adaninggar, received a story from Sirtupelaheli about the war in Kelan. Sirtupelaheli told that Ambyah had married Kelan's daughter named Kelaswara. Kelaswara is a female warrior who is smart and tough. The Chinese princess heard the news, she only could lower her head while shedding tears that flowed non-stop. Adaninggar is hurt because her love has been taken by Kelaswara, who was only known after her. Adaninggar secretly at night looks for Kelaswara because of uncontrollable lust. The Chinese princess returned to using tactics and spells like when she kidnapped Amir Ambyah. Through his spell, the entire guard was able to fall asleep and Adaninggar was able to find Kelaswara. Then Kelaswara at that time was asleep with Ambyah after finishing making love.

Adaninggar woke Kelaswara up by pulling his leg. Kelaswara was shocked to see this and fight happens between the two of them. The *Menak Cina IV* tells, they are fighting with their bare hands and various forms of weapons such as swords, maces, and arrows. In battle, Kelaswara can be defeated with a *Kemtular* Rope. Kelaswara then took Ambyah's arrow weapon inherited from Prophet Iskak. The Chinese Princess died with an arrow stuck in her chest. Before she died, Adaninggar said to apologize to Sudarawerti and Sirtupelaheli for secretly going to war. Adaninggar read the two sentences of the creed as taught by Sudarawerti when he changed his religion. After reading the two sentences, the Chinese Princess died in Ambyah's lap. Sudarawerti did not accept Adaninggar's death, but the situation improved

again after Kelaswara pleaded guilty and gave up his life. Sudarawerti was finally able to forgive Kelaswara.

The fifth volume of *Menak Cina* (1982e) contains the story of the funeral of the Chinese Princess. Adaninggar was buried in Parangakik Country, according to the will he gave before he died. Sudarawerti, who is considered as Adaninggar's older brother, had a significant role in the funeral procession. In this section, it is also narrated that King Hong Te-te heard the news of the death of the Princess. This creates a very sad atmosphere in China.

Poerbatjaraka and Hadidjaja in their book *Kepustakaan Djawa* explain the story of the Chinese princess is also found in *Menak Rengganis* book. This *Menak* story is quite popular and was written during the Kartasura Mataram era. The title of the *Menak* story is taken from the main character named Dewi Rengganis. Rengganis was the daughter of a king from Jamiren who later became a hermit in Argapura. When Amir Ambyah fought Nursewan and king from Mukadam, Rengganis had a significant role. Rengganis helped Ambyah's struggle to conquer Nursewan and king from Mukadam. At the end of the story, Nursewan fled, king from Mukadam becomes to Islam, and Rengganis married to Prince Kelan or Repatmaja (Poerbatjaraka and Hadidjaja 1952, 126–33).

In *Menak Rengganis* book, there is a Chinese princess named Dewi Widaninggar. Widaninggar is the younger sister of Adaninggar who was killed by Kelaswara. Widaninggar with the help of his teacher named Dewi Widaningrum intends to avenge the death of her sister. Widaninggar by helping Nursewan and king from Mukadam wanted to kill Repatmaja. Repatmaja is the son of Kelaswara and Amir Ambyah (Poerbatjaraka and Hadidjaja 1952, 131–32).

Widaninggar and Widaningrum along with female soldiers attacked Ambyah's troops at Mukadam. Widaninggar received war equipment in the form of airplanes and genie forces from Widaningrum. Nursewan and king from Mukadam were very happy to receive the help, which had previously suffered defeat. In the war, Repatmaja was almost defeated by Widaninggar, but was later assisted by Rengganis. Widaninggar and Widaningrum held negotiations regarding the next war strategy. At night, Widaningrum stole Umarmaya's heirloom named *Kasang* which was then handed over to Widaninggar. Knowing this, Rengganis promised Ambyah to be able to seize *Kasang*'s heirloom. Rengganis was able to defeat Widaninggar, but Widaningrum helped her and was able to turn things around. Rengganis's father suggested asking Dewi Kuraisin for help in Ajrah. Thanks to Kuraisin's help, Widaninggar was killed and Widaningrum was tied up and thrown away (Poerbatjaraka and Hadidjaja 1952, 132–33).

Adaptation into the Dance Tradition

The book of *Serat Menak* was well known and admired by the Javanese people in the 19th and 20th centuries. *Menak*'s stories have even expanded not only in the field of literature but also have been transformed into various forms of art. Javanese people have adapted *Menak*'s stories into performing arts such as dance, *wayang golek* (wooden puppet), and *ringgit tiyang* (dance drama performed by actors) (Istanti 2006, 116–18; Rochkyatmo 2014, 61–63).

One of the Javanese dance works that adapt the book of *Serat Menak* is the *srimpi* dance. The Yogyakarta Sultanate Palace created a kind of female dance called *srimpi* dance. This dance tradition has been created as a legacy since King Hamengku Buwana I (1756-1792) from Yogyakarta Palace. In general, the *srimpi* dance is danced by four female dancers as a form of two pairs. The Kings of the Hamengku Buwana dynasty in Yogyakarta created *srimpi* dance as one of the leading performing arts. Some of the *srimpi* dance works in the Yogyakarta Palace clearly adapt the sources of the *Serat Menak* story directly, namely *Srimpi Pandhelori*, *Srimpi Muncar*, *Srimpi Teja*, and *Srimpi Irim-irim*. In the dance, *Srimpi Muncar* and *Srimpi Teja* represent the Chinese princess in *Serat Menak*. In addition to the two *srimpi* dance works, there is the *Bedhaya Sinom* dance which also represents the Chinese princess.¹

The *Bedhaya Sinom* dance or known as the *Bedhaya Putri Cina* dance (Chinese Princess *Bedhaya* dance) was created during the reign of King Hamengku Buwana V (1820-1855). This dance work adapts *Serat Menak* which depicts the war between Dewi Widaninggar and Dewi Kuraisin. This dance was performed by nine dancers with one of the dancers (*endhel*) wearing costume that represent a Chinese princess (Moelyono 1990; Pramutomo 2010, 114). The *Bedhaya Sinom* dance in the war section uses the properties of kris and arrows. This dance work is equipped with two *dhudhuk* dancers (*dhudhuk* is a young female dancer as a part of the main dancer) who bring arrow properties before being used by the *batak* (one position of the main dancer) and *endhel* (second position of the main dancer) roles.

¹ The *bedhaya* dance is basically same as the *srimpi* dance, only the number of dancers differs. The *bedhaya* dance is performed by nine or seven female dancers, while the *srimpi* dance is performed by four female dancers. The *bedhaya* and *srimpi* dances are a legacy of the Islamic Mataram Palace which are preserved by the Surakarta Kasunanan Palace, Yogyakarta Sultanate Palace, Mangkunegaran Duchy, and Paku Alaman Duchy. During the reign of King Paku Buwana VIII (1858-1861) from Surakarta Palace a lot of *bedhaya* dances were converted into *srimpi* dances. This change did not have a significant effect on the movement patterns used (Pradjapangrawit 1990, 124–28). The *bedhaya* dance in the Sultanate of Yogyakarta is also called the *srimpi lajuran* dance, four people as *srimpi* and five people as the *lajur* (long row) (Suharti 2015, 132–34).

Srimpi Muncar dance was created in 1857 during the reign of King Hamengku Buwana VI (1855-1877). This dance work was then composed during the reign of King Hamengku Buwana VIII (1921-1939). The *Srimpi Muncar* dance takes material from the war story between Dewi Kelaswara and Dewi Adaninggar. Here Kelaswara is the daughter of King Kelan Jajali of the Kelan State and Adaninggar is the daughter of Hong Te-te of the Tartaripura State (Suprihono 1994, 74; Pramutomo 2019, 22–23; Fauziah 2021, 36–37). Like the *srimpi* dance in general, the story material in this dance can be observed from the *kondha* (narration) and *sindhenan* (story song) texts used. This is in line with the opinion of Clara Brakel-Papenhuyzen (1988, 100) and S. Pamardi (2017, 84), which state that the identification of stories in *srimpi* or *bedhaya* dances can be done through the interpretation of *kondha* and *sindhenan* texts.

In the *Srimpi Muncar* dance, the emphasis is on the Chinese princess (Adaninggar) so it is called the Chinese *Srimpi* dance (Suprihono 1994, 74). This is in line with the *Serat Kondha Bedhaya utawi Srimpi* coded BS 13 and the book of *Serat Pesindhen Srimpi utawi Bedhaya* BS 16. In the two manuscripts of the KHP Kridhamardawa collection, there is a Chinese *Srimpi* (Song of *Gendhing Muncar*) subtitle (Kraton Jogja 2020).

The *Srimpi Muncar* dance was performed by four female dancers with two representing Adaninggar and two others as Kelaswara. The *Srimpi Muncar* dance uses the property of the kris in the war part. Visually, these properties can be used to differentiate between the *Srimpi Muncar* and *Srimpi Teja* dances. The *Srimpi Teja* dance is performed by four dancers with costume designs such as the *Srimpi Muncar* dance. However, the properties used in the battle are kris and *jebeng* (a kind of ornamentic shield) or arrows.



Figure 1. *Srimpi Muncar* dance in Yogyakarta style
(Photo by Mohammad Windu Karsa, 2014)

Srimpi Muncar dance has a special variety of movements called *sojah*. Basically, the variety of *sojah* movements can also be found in the *Bedhaya Sinom* dance, because it has the same theme, namely the Chinese princess. *Sojah*'s series of movements depict the defeat of the Chinese princess in the war. This series of movements begin with the left *tawing jimpit sampur*, the body position is bent as if prostrating, then switches to the right *tawing njimpit sampur* (Kraton Jogja 2020). Simatupang has the assumption that *sojah* in *Srimpi Muncar* is an absorption of the motion of respect for Chinese culture into a variety of classical dance movements. The variety of movements of *sojah* in its embodiment is reminiscent of *soja* or *pai* in Chinese culture. *Soja* is a gesture of respect that is done by clenching the right palm, wrapped in the left palm, the thumbs of both hands facing upwards, placed close to the chest while the body is bent. In the absorption of the motion of respect, of course, there will be distortions that are in harmony with the variety of Javanese dance movements (Simatupang 2021, 16).



Figure 2. One of the poses of *sojah* in the *Srimpi Muncar* dance
(Photo by Erick Ardianto, 2018)

B.P.H. Suryadiningrat and G.P.H. Tejokusumo founded Krida Beksa Wirama (KBW) on August 17, 1918 in Yogyakarta. KBW is an art school supported by 14 experts in the field of musical and dance, all of whom have a relationship with the Yogyakarta Sultanate Palace. KBW's goal is to seek Yogyakarta-style classical dances (including *bedhaya* and *srimpi*) to be learned outside the palace walls. In this regard, KBW received official permission from King Hamengku Buwana VII (1877-1921) which was continued during the reign of King Hamengku Buwana VIII (Suryadiningrat 1993, 1–3).

Duchy of Mangkunegaran has the *Srimpi Muncar* dance as a result of absorption through the KBW art school. *Srimpi Muncar* dance is one of the dance repertoires studied by G.R.Ay. Siti Nurul Kamaril Ngasarati Kusumawardhani and several relatives while learning to dance at KBW. Around 1934 Gusti Nurul and several relatives and the Mangkunegaran *niyaga* (musician) began practicing at the KBW. Every Sunday, the group departs in the morning and returns in the afternoon by train. Gusti Tejokusumo (Uncle Gusti Nurul) acts as a dance coach. The first learning material was *Sari Tunggal* dance, then *Srimpi Pandhelori*, *Bedhaya Bedhah Madiun*, and *Srimpi Muncar*. Gusti Nurul studied *Srimpi Muncar* dance in 1940 or when she was 19 years old (Soeryosoeyarso and Darmawan 1992, 15–16; Soemarsono, Brotohatmodjo, and Widyohamijoyo 2011, 33).



Figure 3. Gusti Nurul (front right), R.Aj. Sunarmi (front left), R.Aj. Sunituti (back right), and R.Aj. Sunarsi, (back left) dancing the Mangkunegaran style *Srimpi Muncar* dance circa 1941 (Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran's Collection, Reproduction by Sriyadi 2021)

The *Srimpi Muncar* dance was first presented at Mangkunegaran duchy on March 3, 1941. The performance was held in the *tingalan wiyosan* (birthday) the 57th year of K.G.P.A.A. Mangkunegara VII coincides with the 25th anniversary of the *jumenengan dalem* (ascension day) (Wahyuningsih 2000, 33). At that time acting as a dancer was Gusti Nurul, R.Aj. Sunituti (G.K.P. Mangkunegara VIII), R.Aj. Sunarsi, and R.Aj. Sunarmi. (Soeryosoeyarso and Darmawan 1992, 16).

Srimpi Muncar dance in Mangkunegaran duchy is also known as the *Srimpi Putri Cina* dance (Chinese Princess *Srimpi* dance) or *Srimpi Putri Cina-Kelaswara* dance (Chinese Princess-Kelaswara *Srimpi* dance). This dance work has the same dramatic story material as *Srimpi Muncar* in the Yogyakarta style. Based on the narrative texts in *kondha* and *sindhenan* used, this dance depicts the war between Adaninggar (a Chinese princess) and Kelaswara (Kelan's daughter). Like the *Srimpi Muncar* dance in the Yogyakarta style, the main *gendhing* (music) used in this dance is *Gendhing Muncar Laras Pelog Pathet Barang* ("Gerongan Srimpi Sang Dyah Hadhaninggar (Poetri Tjina)-Kelaswara Gendhing Moentjar," n.d.). The Chinese princess character in the Mangkunegaran style *Srimpi Muncar* dance does not use the property of a kris. The weapon used by the Chinese princess is a gun, while the Kelaswara uses arrow.

The *Srimpi Sekar Teja* dance or *Srimpi Teja* takes the dramatic material of the war between Dewi Rengganis and Dewi Widaninggar. As in general, the name of this *srimpi* dance work refers to the main *gendhing* used as dance music. The main *gendhing* used is *Gendhing Teja Laras Slendro Pathet Manyura*. *Srimpi Teja* dance was created during the reign of King Hamengku Buwana VIII. This dance work is a form of innovation from the Chinese *Srimpi*

which was created during the reign of King Hamengku Buwana VI. *Srimpi Teja* dance is presented by four female dancers with four *dhudhuk*. In the war section, the *Srimpi Teja* dance uses kris and *jebeng* properties. *Dhudhuk* has the role of bringing the *jebeng* to be used in this dance work (Suprihono 1994, 83; Kraton Jogya 2020).

The *Srimpi Teja* dance uses *jebeng* with two forms of *wayang* images representing the figures of Rengganis and Widaninggar. Two dancers brought a *jebeng* with a picture of the *wayang* figure of painted Rengganis and two other dancers brought a picture of Widaninggar. The image of the Widaninggar puppet, visually, it is clearly influenced by the Chinese ethnicity. This can be observed from the design costume in the puppet image. In the *Srimpi Teja* dance, there are also a variety of *sojah* movements such as in the *Bedhaya Sinom* and *Srimpi Muncar* dances which are the result of adaptation and innovation of *soja* from Chinese culture.



Figure 4. The image of the puppet on the *jebeng* used to represent Widaninggar's character in the *Srimpi Teja* dance
(Screenshot photo by Sriyadi from <https://youtu.be/aGxAQkB8b3k>, 2022)

Study of Designs Costum Adaninggar and Widaninggar

The costume designs for the *Bedhaya Sinom*, *Srimpi Muncar*, and *Srimpi Teja* dances are visually clearly influenced by Chinese culture. In contrast to the *bedhaya* and *srimpi* dances in general, the three dances apply costume designs that can visually display the character. The costume designs used can basically be classified into two, namely Kelaswara, Rengganis, and Kuraisin and Adaninggar and Widaninggar. The design of the Kelaswara costume has the same model as Rengganis and Kuraisin, while the Adaninggar costume design has the same model

as Widaninggar. The application of Adaninggar and Widaninggar costume designs in these three dances can be observed as a representation of Chinese princesses.

There are two models of Chinese princess costume designs in the *bedhaya* and *srimpi* dances, namely the costume design of the Yogyakarta Sultanate Palace and the costume design of the Mangkunegaran duchy. Costume designs belonging to the Yogyakarta Sultanate Palace were used in the *Bedhaya Sinom*, *Srimpi Muncar*, and *Srimpi Teja* dances. The design of the Chinese princess costume belonging to Mangkunegaran duchy is used in the *Srimpi Muncar* dance. The Chinese princess costume design in the Yogyakarta style and the Mangkunegaran style basically consists of three parts, namely the head, torso, and legs.

In the design of the Chinese princess costume in the Yogyakarta style, the head uses a cloth crown decorated with beads. The cloth crown is covered with a metal *jamang* embroidered with gold Chinese *kepeng* coins. On the back of the head using a bun with five pieces of *cunduk mentul* decoration, *pethat*, *penetep*, and on the ear earring. The torso wears a pink or light green long-sleeved shirt with an upright collar. In addition, this section wears a *udhet* with *cindhe* motive, *pendhing*, *slempang*, *rimong*, a *kace* necklace with dangling braid hairstyle on the back, ties, *klat bahu*, bracelets, and ring. On the forearm, there is a string of gold-colored *kepeng* coins. *Kepeng* coins are also hung in front of the chest and wrapped around the waist. In addition, there is a *cundrik* (small dagger) with a golden chain that is slung over the chest and wrapped around the waist. The legs use a *cindhe* patterned fabric that is in harmony with the *udhet* (a specific design of female costumes). This section uses a cloth design in the form of a *seredan* (a kind of pattern in female costumes) which refers to the *bedhaya* and *srimpi* dances with a sleeveless vest design.



Figure 5. Front view of the Yogyakarta style Chinese princess costume design (Angga F. Wibowo's Collection, Reproduction by Sriyadi 2021)



Figure 6. Side view of the Yogyakarta style Chinese princess costume design (Angga F. Wibowo's Collection, Reproduction by Sriyadi 2021)

The Yogyakarta-style Chinese princess costume design has changed. Changes are shown through some differences with the costume designs used now and before. Photos of the *Srimpi Teja* dance made by Kassian Chepas during the reign of King Hamengku Buwana VIII can be used as evidence of change. These changes are clearly visible in the design of the clothes, necklaces, and motifs of the seredan cloth used .



Figure 7. *Srimpi Teja* dance during the reign of Sri Sultan Hamengku Buwana VIII (Photo by Kassian Chepas, KITLV's Collection)



Figure 8. Chinese princess costume design in Yogyakarta style *Srimpi Teja* dance
(Photo by Kassian Chepas, KITLV's Collection)

During the reign of the VIII Sultan, the clothes used were long to cover the upper limbs, while now they are shorter only to cover the hips. The design of the *kace* necklace used has tassels from strands of cloth, whereas now it is not used. In addition, the *seredan* cloth used on the legs does not have a *cindhe* pattern that is in harmony with the *udhet*. However, this change in costume design did not have a significant impact on the representation of Chinese princesses in the design of the *bedhaya* and *srimpi* dance costumes.

In the development, the Chinese princess costume design influenced the costume design in the Yogyakarta style *Wayang Golek Menak* (dance drama) show. The costume design is used to represent the characters of Adaninggar and Widaninggar. The difference is in the legs that use shorts and a machete-patterned cloth with a *supit urang* design. Through the *Wayang Golek Menak* performance, the Chinese princess costume design was applied in *Beksan Rengganis-Widaninggar*.

The design of the Mangkunegaran style Chinese princess costume is the result of K.G.P.A.A Mangkunegara VII's innovation. The costume design on the head uses a bun, *cunduk jungkat*, earring *tretres*, *pentep* with tassels that hang down to the back, and Chinese *jamang* which has ornaments of Peony flowers and Phoenixes. On the torso wear short sleeves with a standing collar. The clothes are made of silk cloth which is generally used by the Chinese nobles. This silk cloth was obtained with the help of Mrs. Guci Ing Hong, daughter of Mayoer

der Chineze in Semarang (Soeryosoeyarso and Darmawan 1992, 18). In addition, on the torso, they use *udhet*, *slepe* made of cloth, *thothok*, gun, and *kace* necklaces with tassels made of cloth strands. At the waist, there is a series of fabrics with tassels that are threaded through the inside of the shirt hanging over the length of the shirt. The limbs use *dringin* cloth from India with a *samparan* cloth design which is generally used in the *srimpi* and *bedhaya* dances of Surakarta style.



Figure 9. Chinese princess costume design (right and left) in *Srimpi Muncar* dance during the reign of Mangkunegara VII
(Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran's Collection, Reproduction by Sriyadi 2021)



Figure 10. Back view of the Chinese princess costume design in the *Srimpi Muncar* dance during the reign of Mangkunegara VII
(Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran's Collection, Reproduction by Sriyadi 2021)

The design of the Chinese princess costume in the Yogyakarta style and the Mangkunegaran style clearly represent Chinese culture. The costume design is oriented to the

dress of a noble princess in Chinese Opera. This is in line with the opinion of Simatupang (2021, 16) and Maharani (2021, 63) who state that the costume designs of Adaninggar and Widaninggar clearly show the absorption of elements of Chinese Opera performing arts attire. This absorption can be seen in the hairdo, accessories, and the design of the clothes used.

The Yogyakarta-style Chinese princess hairdo has similarities with the Mongolian princess hairdo. Maharani (2021, 63) said that the headdress used in the Chinese princess costume design resembled the headdress of a Mongol-Chinese princess. This resemblance can be seen in the hats of the Mongolian princesses with the crowns used in the designs of the Chinese princess costumes in the Yogyakarta style. The Mongolian hairdo was chosen because the Chinese princess shown was the daughter of King Hong Te-te of Tartaripura. The land of Tartaripura or Tartars is part of the Mongolian people. The Tartars merged into the Mongolian Nation after the conquest of Chengis Khan (Ardiansyah 2016, 38). In addition, the design of the clothes used has similarities with the clothes of the Mongolian princesses. The shirt design used has an upright collar with long sleeves. Hairdressing and dress designs are also often used in Chinese Opera performances.



Figure 11. Hairdo and dress design of a princess in Chinese Opera which resembles the Yogyakarta style Chinese princess costume design (Angga F. Wibowo's Collection, Reproduction by Sriyadi 2021)

In the Yogyakarta-style Chinese princess costume design, there are gold braid coins. The *kepeng* coins are assembled and placed as a headdress, torso, and arms. According to Theresia Suharti, the *kepeng* coins in this design costume are related to the view that the Chinese always pursue wealth. In general, in the Chinese view of life, money is a primary need. This view is assumed to occur because of the inharmonious relationship between the Chinese

and Javanese in Yogyakarta. Almost the same case can be observed in the creation of three qualifications for *Wayang Wong* dance-drama performances, namely *Ringgit Gupermen* (Netherlander), *Ringgit Encik* (Arabian), and *Ringgit Cina* (China). Hierarchically, the *Ringgit Cina* has the lowest position (Lindsay 1991, 96; Pramutomo 2005).

In the design of the Chinese princess costume in the Mangkunegaran style, there is a Chinese *jamang* that resembles the crowns of queens or princesses in Chinese opera. On the Chinese *jamang* there are ornaments of Peony flowers and Phoenix birds. The Peony flower has become a symbol of beauty, wealth, honor, and high social status (Oetojo and Lestari 2019, 66). The role of qing yi or the emperor's daughter in the Tiochiu Chinese Opera performance uses Peony flower ornaments as a symbol of nobility (Rasyid 2017, 78). The Phoenix bird or Bird Hong is generally used to describe female characters (Oetojo and Lestari 2019, 69). The crowns worn by queens or princesses in Chinese opera have a phoenix ornament. This crown has tassels on the right, left, and back sides (Rasyid 2017, 86).



Figure 12. The costume design of a queen or princess in Chinese Opera (Angga F. Wibowo's Collection, Reproduction by Sriyadi 2021)



Figure 13. Costume design of a queen or noble princess in Chinese Opera
(Angga F. Wibowo's Collection, Reproduction by Sriyadi 2021)



Figure 14. Costume design Mangkunegaran style Chinese princess
(Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran's Collection, Reproduction by Sriyadi 2021)

The Chinese princess costume design in the Mangkunegaran style on the torso uses a shirt with an upright collar and wears a *kace* necklace. The *kace* necklace used has tassels from strands of cloth. The design of this costume bears a resemblance to the ceremonial robes in Chinese Opera performances. The ceremonial robes were worn by female emperors, empresses, noblewomen, wealthy women, and female generals (Rasyid 2017, 80).

The absorption of elements of Chinese clothing into Javanese dance clothing is assumed to occur because of cultural interactions. The cultural interaction occurred between Chinese and Javanese in Yogyakarta and Mangkunegaran. This interaction provides a stimulus to convene costume designs that can represent Chinese princesses in Javanese dance. Simatupang (2021, 15) argues that the driving factor for absorption in Yogyakarta is because Javanese art patrons live with the Chinese by developing an open attitude to accept foreign cultural elements. This also happened in Mangkunegaran as evidenced by Mangkunegara VII's willingness to innovate the Chinese princess costume design in the *Srimpi Muncar* dance. Mangkunegara VII received silk cloth as a costume for the Chinese princess with the help of the daughter of Mayoor der Chineze in Semarang.

The absorption of elements of Chinese fashion is not carried out completely. The absorption is done partially while still paying attention to the visual power to represent the Chinese princess. In absorption, it is assumed that there is an adaptation process through distillation or distortion. The purpose of this is to harmonize with the conception of Javanese dance. In this costume design, although the influence of Chinese clothing is clear, it still refers to Javanese dance clothing.

In Chinese Opera-oriented costume design applications, the torso is more inclined upwards. In the lower torso, the costume design is still very visible in the conception of Javanese dance. The application of *seredan* cloth (Yogyakarta style) and *samparan* (Mangkunegaran style) proves that costume design in the conception of Javanese dance is still maintained. In addition, this is also supported by the installation technique and the use of the *udhet* which is played as in the Javanese dances of Yogyakarta and Mangkunegaran styles.

The costume design-oriented from Chinese Opera can be seen in the hairdo, dress design, and accessories. The shirt design used has a different sleeve shape from the dress design in Chinese Opera. In Chinese opera, noble princesses wear wide long sleeves and white silk. In the design of the Chinese princess costume in the Yogyakarta style, the design of this dress was innovated with the shape of the sleeves that were not wide. The shape of the sleeves used tend to be narrow and not connected with white silk. The dress design in Chinese Opera was innovated by Mangkunegaran duchy by making short sleeves. The sleeve shape resembles the Chinese Cheongsam dress design that was popular in the 20th century (Otero 2019, 60–61).



Figure 15. Short sleeves in Cheongsam shirt design, which resembles the short-sleeved shape of the Mangkunegaran style Chinese princess dress
(Angga F. Wibowo's Collection, Reproduction by Sriyadi 2021)

Innovation in the design of clothes shows an adaptation that is aligned with the conception of Javanese dance. In Javanese dance, arm movements dominate with a relatively small volume, such as *ukel*, *nyathok*, *seblak*, etc. This form of arm motion will not be appropriate when using a long-sleeved shirt design like in Chinese Opera. The design of the clothes will make it difficult for the dancer to move and eliminate the details of the motion used.

Conclusion

The representation of Chinese culture in Javanese dance costume can be seen in the *Bedhaya Sinom*, *Srimpi Muncar*, and *Srimpi Teja* dances. The representation is formed by absorbing the clothes of noble princesses in Chinese Opera into Chinese princess costume designs. In absorption, there is an adaptation process that is aligned with the conception of Javanese dance. The absorption of Chinese Opera costume designs is more inclined to the upper torso, while the lower torso is still visible in the costume design in the Javanese dance conception. Elements of Chinese culture are very visible in the hairdo, clothes design, and accessories used. The application of *seredan*, *samparan*, and *udhet* shows the preservation of costume design in Javanese dance. This makes the appearance of characteristics that appear in costume designs with an orientation to Chinese noblewomen to present Javanese dances. The identity of Javanese dance is maintained with elements of Chinese culture.

References

- Ardiansyah, Qory. 2016. "Dinamika Islam Bangsa Mongol: Peran Dinasti Ilkhan dalam Memajukan Peradaban Islam Di Asia Tengah (1256-1335 M)." Essay, Department of Islamic History and Culture, Faculty of Adab and Humanities, UIN Raden Patah Palembang.
- Atabik, Ahmad. 2016. "Percampuran Budaya Jawa dan Cina: Harmoni dan Toleransi Beragama Masyarakat Lasem." *Sabda: Journal of Cultural Analysis* Vol. 11: 1–11. <https://doi.org/10.14710/sabda.11.1.1-11>
- Brakel-Papenhuyzen, Clara. 1988. *The Sacred Bedhaya Dance of the Kraton of Surakarta and Yogyakarta*. Leiden: Van Onderen.
- Brandon, James R. 1989. *Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*. Translate R.M. Soedarsono. Yogyakarta: ISI Yogyakarta.
- Brontodiningrat, K.P.H. 1981. "Falsafah Beksa Bedhaya sarta Beksa Srimpi Ing Ngayogyakarta." In *Kawruh Joged Mataram*, edited by Dewan Ahli Yayasan Siswa Among Beksa, 17-21. Yogyakarta: Yayasan Siswa Among Beksa.
- Fauziah, Siti Mahmudah Nur. 2021. "Lelangen Dalem Beksan Srimpi Muncar: Fragmen Kisah Menak Cina dalam Keindahan Seni Tari." In *Harmoni Cina-Jawa dalam Seni Pertunjukan*, edited by Museum Sonobudoyo, 41-47. Yogyakarta: Museum Sonobudoyo.
- "Gerongan Srimpi Sang Dyah Hadhaninggar (Poetri Tjina)-Kelaswara Gendhing Moentjar." n.d. Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran's Collection F.47.
- Harpawati, Tatik. 2009. "Transformasi Cerita Serat Menak dalam Pertunjukan Wayang Golek Menak." *Gelar: Jurnal Seni Budaya* Vol. 7 No. 1: 1–25.
- Huda, Romadoni, Sariyatun, and Riyadi. 2015. "Asimilasi Budaya Tionghoa dan Budaya Jawa di Surakarta pada Tahun 1966-1998 dan Relevansi bagi Pendidikan Multikultural." *Candi: Journal of History Education Research* Vol. 12 No. 2: 90–107.
- Istanti, Kun Zachrun. 2006. "Warna Lokal Teks Amir Hamzah dalam Serat Menak." *Humaniora* Vol. 18. No. 2. (June): 114–24. <https://doi.org/10.22146/jh.869>
- Kraton Jogja. 2020. "Srimpi Muncar." Accessed January 15, 2022 <https://www.kratonjogja.id/kagungan-dalem/38/srimpi-muncar>
- Kraton Jogja. 2020. "Srimpi Teja." Accessed January 17, 2022 <https://www.kratonjogja.id/kagungan-dalem/33/srimpi-teja>
- Kurath, Gertrude Prokosh. 1960. "Panorama of Dance Ethnology." *Curent Anthropology* Vol. 1 No. 3: 233–54.
- Lindsay, Jennifer. 1991. *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Translate Nin Bakdi Sumanto. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Lombard, Denys. 2000. *Nusa Jawa: Silang Budaya (Jaringan Asia)*. Jilid II. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.

- Maharani. 2021. "Beksan Golek Menak." In *Harmoni Cina-Jawa dalam Seni Pertunjukan*, edited by Museum Sonobudoyo, 61-70. Yogyakarta: Museum Sonobudoyo.
- Mastuti, Dwi Woro R. 2004. "Wayang Cina di Jawa sebagai Wujud Akulturasi Budaya dan Perikat Negara Kesatuan Republik Indonesia." In *Seminar Naskah Kuno Nusantara dengan Tema Naskah Kuno Sebagai Perikat Negara Kesatuan Republik Indonesia*. PNRI Jakarta.
- Moelyono. 1990. "Bedhaya Putri Cina." *Mekar Sari*, Agustus 1990.
- Narawati, Tati. 2003. *Wajah Tari Sunda dari Masa ke Masa*. Bandung: P4ST UPI.
- Oetojo, Julita Oesanty, and Adela Nadia Lestari. 2019. "Karakter Simbolik Opera Wayang Potehi pada Budaya Peranakan dalam Penciptaan Desain Motif Pakaian Kontemporer." *Gestalt: Jurnal Desain Komunikasi Visual* Vol. 1 No. 1 (June): 56–76. <https://doi.org/10.33005/gestalt.v1i1.20>
- Otero, Daniel. 2019. "Cheongsam, China's Cultural & Fashion History Heritage." *SSRG International Journal of Humanities and Social Science* Vol. 6 Issue 6: 59–69.
- Pamardi, Silvester. 2017. *Teroka Tari Gaya Surakarta*. Surakarta: ISI Press.
- Poerbatjaraka, R.M.Ng., and Tardjan Hadidjaja. 1952. *Kepustakaan Djawa*. Jakarta/Amsterdam: Penerbit Djambatan.
- Pradjapangrawit, R. Ng. 1990. *Serat Sujarah utawi Riwayating Gamelan Wedhapradangga (Serat Saking Gote)*. Surakarta: STSI Surakarta and The Ford Foundation.
- Pramutomo, R.M. 2005. "Fenomena Kelas Penari Wayang Wong di Yogyakarta pada Masa Lampau (1823-1855)." *Humaniora* Vol. 17 No. 3: 243–51. <https://doi.org/10.22146/jh.849>
- . 2010. *Tari, Seremoni, dan Politik Kolonial II: Pseudoabsolutisme Pasca Perjanjian Giyanti 1755 dan Konteks Perkembangan Tari Jawa Gaya Yogyakarta*. Surakarta: ISI Press.
- . 2019. "Respons Estetis pada Teks Sastra Menak sebagai Dasar Inovasi Penciptaan Tari Srimpi." Professor Acceleration Research Report. Surakarta: ISI Surakarta.
- Pramutomo, R.M., Joko Aswoyo, and Aton Rustandi Mulyana. 2016. *Revitalisasi Budaya Lokal Berbasis Ekspresi Seni Komunitas*. Surakarta: ISI Press.
- Qurtuby, Sumanto Al. 2021. "Tionghoa dan Budaya Nusantara: Sebuah Pengantar." In *Tionghoa dan Budaya Nusantara*, edited by Sumanto Al Qurtuby and Tedi Kholiludin, v–xvi. Semarang: eLSA Press.
- Rasyid, Rozalina. 2017. "Makna Kostum, Riasan, dan Teks yang diperankan pada Opera Tiochiu dari Shantou Guangdong di Vihara Go Ya Kong Pantai Labu Deli Serdang." Essay, Chinese Literature Study Program, Faculty of Cultural Sciences, University North Sumatera.
- Rochkyatmo, Amir. 2014. "Napak Tilas Jelajah Persebaran Cerita Menak." *Jumantara: Jurnal Manuskrip Nusantara* Vol. 5 No. 1: 61–76.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation New Critical Idiom*. USA & Canada: Routledge.

- Setiawan, Deka. 2012. "Interaksi Sosial antar Etnis di Pasar Gang Baru Pecinan Semarang dalam Perspektif Multikultural." *Journal of Educational Social Studies* Vol. 1 No. 1: 42–47.
- Simatupang, G.R. Lono Lastoro. 2021. "Seni Berbagi Hidup Bersama." In *Harmoni Cina-Jawa dalam Seni Pertunjukan*, edited by Museum Sonobudoyo, 15-24. Yogyakarta: Museum Sonobudoyo.
- Soedarsono, R.M. 1999. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: MSPI.
- . 2002. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- . 2007. "Penegakan Etnokoreologi sebagai Sebuah Disiplin." In *Etnokoreologi Nusantara: Batasan Kajian, Sistematika, dan Aplikasi Keilmuannya*, edited by R.M. Pramutomo, 1–13. Surakarta: ISI Press.
- Soemarsono, R. Ay. Yulastuti, R. Ay. Murni Sinaulan Brotohatmodjo, and R.P. Wishnu P.S. Widyohamijoyo. 2011. *Lembar Kenangan Gusti Noeroel*. Jakarta: HKMN.
- Soeryosoeyarso, G.R.Ay. Siti Nurul, and R.Ay. Hilmiah Darmawan. 1992. "Adaptasi Tari Gaya Yogyakarta Terhadap Tari Gaya Mangkunegaran pada Waktu Mangkunegara VII." In *Seminar Kebudayaan Kraton Sebagai Puncak Kebudayaan Daerah Pelestarian Warisan Adiluhung Leluhur Bangsa Menyongsong Era Tinggal Landas*. UGM Yogyakarta.
- Suharti, Theresia. 2015. *Bedhaya Semang Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat Reaktualisasi Sebuah Tari Pusaka*. Yogyakarta: Kanisius.
- Suharto, Benedictus. 1998. *Dance Power the Concept of Mataya in Yogyakarta Dance*. Bandung: MSPI.
- Sukistono, Dewanto. 2013. "Dimensi Budi Pekerti dalam Revitalisasi Wayang Golek Menak Yogyakarta." *Jantra: Jurnal Sejarah dan Budaya* Vol. 8 No. 1 (June): 19–28.
- Suprihono, Arif E. 1994. *Tari Srimpi: Ekspresi Budaya Para Bangsawan Jawa*. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Ditjen Kebudayaan Depdikbud.
- Supriyanto. 2009. "Busana Tari Bedaya Gaya Yogyakarta Sebuah Kajian Estetika." *Agem* Vol. 8 No. 1 (September): 1–17.
- Suryadiningrat, B.P.H. 1993. "Krida Beksa Wirama." In *Djawa Magazine 1940 Translate Husodo Pringgokusumo. Rekso Pustoko Pura Mangkunegaran's Collection G.480*.
- Tasman, Agus. 1988. "Lemah Putih Komposisi Bedoyo." STSI Surakarta.
- Wahyuningsih, Eny. 2000. "Keberadaan Tari Srimpi Muncar dalam Kepariwisata di Pura Mangkunegaran." Essay, Dance Study Program, Performing Arts Faculty, STSI Surakarta.
- Wardana, Bima Renditya. 2017. "Akulturasi Budaya Masyarakat Tionghoa dengan Masyarakat Pribumi di Desa Karangturi, Kecamatan Lasem, Kabupaten Rembang." Essay, Department of Politics and Civics, Faculty of Social Sciences, UNNES Semarang.

Yasadipura I, R. Ng. 1982a. *Menak Cina I*. Alih Aksara Sudibjo. Jakarta: Ministry of Education and Culture, Indonesian and Regional Literature Book Publishing Project.

———. 1982b. *Menak Cina II*. Translate Sudibjo. Jakarta: Ministry of Education and Culture, Indonesian and Regional Literature Book Publishing Project.

———. 1982c. *Menak Cina III*. Translate Sudibjo. Jakarta: Ministry of Education and Culture, Indonesian and Regional Literature Book Publishing Project.

———. 1982d. *Menak Cina IV*. Translate Sudibjo. Jakarta: Ministry of Education and Culture, Indonesian and Regional Literature Book Publishing Project.

———. 1982e. *Menak Cina V*. Translate Sudibjo. Jakarta: Ministry of Education and Culture, Indonesian and Regional Literature Book Publishing Project.

Young, James O. 2008. *Apropriation in Cultural Arts*. Australia: Blackweel Publishing.

