



**Jurnal
Budaya
Nusantara**

ISSN 2355 - 3367

Vol. 1 No.1 (Juni 2014): 1-91

BUDAYA ADILUHUNG

LPPM- Lembaga Penelitian dan Pengabdian Masyarakat
Universitas PGRI Adi Buana Surabaya



BUDAYA ADILUHUNG

LEMBAGA PENELITIAN DAN PENGABDIAN MASYARAKAT
UNIVERSITAS PGRI ADI BUANA SURABAYA

ISSN : 2355-3367

Vol. 1 No. 1, Juni 2014: 1-91

JURNAL BUDAYA NUSANTARA

Diterbitkan dalam bentuk jurnal yang berfungsi sebagai media hasil disseminasi penelitian dan karya ilmiah, yang bertujuan untuk menambah wawasan dalam science, knowledge, skill, dan ability dalam bidang pendidikan, seni, budaya dan desain pada aspek olah gerak, rupa, teater, sastra, suara dan bunyi-bunyian yang berada dalam khasanah budaya Nusantara.

REDAKSI

PELINDUNG:

Drs. Sutiyono, MM (Rektor)

PENASEHAT:

Dr. Hartono, M.Pd (Wakil Rektor I)
Drs. Untung Lasiyono (Wakil Rektor II)
Pungut Amsoro, ST., MT (Wakil Rektor III)
Drs. Widodo, M.T. (Wakil Rektor (IV))

PENANGGUNG JAWAB:

Dr. Dra. Sukarjati, M.Kes

MITRA BESTARI:

Prof. Dr. Primadi Tabrani (Institut Teknologi Bandung)
Prof. Soetarno (Institut Seni Surakarta)
Prof. Drs. Jakob Soemardjo (Sekolah Tinggi Seni Indonesia Bandung)
Prof. Dr. Henricus Supriyanto (Universitas PGRI Adi Buana Surabaya)
Prof. Dr. Kasidi Hadiprayitno (Institut Seni Yogyakarta)
Prof. Dr. Sony Dharsono (Institut Seni Surakarta)
Dr. Anis Sujana (Sekolah Tinggi Seni Indonesia Bandung)

PENYUNTING PENYELIA:

Dr. Ika Ismurdiahwati, M.Sn
Dr. Pindi Setiawan, M.Si

PENYUNTING PELAKSANA:

Dr. Taufik Nurhadi
Dr. Sunu Catur
Dr. Shoim Anwar
Nunung Nurjati
Rikat Prastiawan
Dwi Prasetya

PELAKSANA TATA USAHA:

Aryo Wibowo
Herman Sugianto

STAF PEMASARAN:

Drs. Widodo, ST., MT
Drs. Teguh Purwanto, MM.

PENERBIT:

**LEMBAGA PENELITIAN DAN PENGABDIAN MASYARAKAT
UNIVERSITAS PGRI ADIBUANA SURABAYA**

Jl. Ngagel Dadi III B/37, Surabaya
T/F : +62 -(0) 31-5053 468
lppm@unipasby.ac.id

SEGAYUNG PENGANTAR

Salam Budaya dan Semangat Pagi...

Saya sebagai Rektor Universitas PGRI Adi Buana Surabaya, menyambut dengan sepenuh hati dengan adanya program dari Pusat Kajian Budaya Nusantara yang dibawah naungan Lembaga Penelitian dan Pengabdian Masyarakat, untuk merintis jurnal terakreditasi, yakni Jurnal Budaya Nusantara.

Melihat dukungan animo masyarakat dan lembaga-lembaga perguruan tinggi yang terkait, melalui artikel-artikel yang dikirim untuk edisi perdana, sangat dihargai partisipasinya. Mengingat tulisan-tulisan tersebut sangat berkualitas, baik isi maupun permasalahan yang diketengahkan, maka tulisan-tulisan tersebut, sangat layak digunakan untuk referensi. Sekaligus sebagai acuan, dan informasi penting untuk pegangan kuliah atau penambah wawasan bagi para pemerhati budaya, khususnya budaya Nusantara, selain belajar dari sejarah, juga sangat penting untuk pengembangan jati diri bangsa.

Saya sebagai Rektor Universitas PGRI Adi Buana Surabaya, sangat berharap bahwa jurnal tersebut dapat terlaksana akreditasinya, selain untuk dapat mengangkat akreditasi perguruan tinggi, juga dapat diambil manfaatnya bagi kita semua, yang masih menginginkan informasi penting tentang kondisi budaya Nusantara terkini, melalui jurnal yang kita bina ini.

Terakhir, saya menghaturkan banyak terima kasih kepada para Mitra Bestari yang telah bersedia meluangkan waktu untuk turut serta memperhatikan dan membina jurnal Budaya Nusantara tersebut, dan juga seluruh staf redaksi yang telah bekerja keras untuk berusaha mewujudkan jurnal yang semula 'tidak ada' menjadi 'ada', dan bermanfaat bagi kita semua...amiinn...

Surabaya, Mei 2014

Drs. Sutiyono MM

Rektor

Universitas PGRI Adi Buana Surabaya

DAFTAR ISI

1. **DEKONSTRUKSI KESAKRALAN DUNIA PEWAYANGAN:
Sebagai Peninggalan Adiluhung melalui Manyura**
Taufik Nurbadi (Universitas PGRI Adi Buana Surabaya)

11. **PHILOSOPHICAL, ETHICAL, AND AESTHETIC:
Values in Shadow Puppet Theatre (Wayang) Performance**
Soetarno Dwijonagoro (Institut Seni Indonesia, Surakarta)

31. **ESTETIKA WAYANG**
Kasidi Hadiprayitno (Institut Seni Indonesia, Yogyakarta)

40. **PELESTARIAN DAN EKSPANSI PASAR BATIK TULIS
GEDHOG TUBAN DI ERA GLOBALISASI**
Karsam (STIKOM Surabaya)

54. **CADIK SAMUDRA BOROBUDUR:
Jenius Lokal Nusantara**
Primadi Tabrani (Institut Teknologi Bandung)

64. **BATIK KLASIK:
Aspek, Fungsi, Filosofi dan Estetika Batik dalam
Pandangan Budaya Nusantara**
Dharsono (Institut Seni Indonesia, Surakarta)

74. **TRANSFORMASI VISUALISASI GAMBAR ILUSTRASI :
Pada naskah Jawa Periode 1800-1920,
sebagai Refleksi Gejala Sosial-Budaya Masyarakat Jawa**
Nuning Damayanti Adisasmito (Institut Teknologi Bandung)

84. **BUDAYA NUSANTARA MELALUI DAMAR KURUNG :
Analisis Bahasa Rupa**
Ika Ismoerdjahwati (Universitas PGRI Adi Buana Surabaya)

1

DEKONSTRUKSI KESAKRALAN DUNIA PEWAYANGAN : Sebagai Peninggalan Adiluhung melalui *Manyura*

Taufik Nurhadi

Abstrak

The purpose of this study is to obtain the results of descriptions and explanations on puppet world deconstruction which is sacred and sublime masterpiece through the creative work of fiction, *Manyura* written by Yanusa Nugroho. The results of this literature review based on the approach prove that deconstruction in *Manyura* produce: (1) the lawsuit against submission of puppet history, (2) the degradation of intensity characterizations, and (3) demoralization figure Yudhishtira. The three forms of deconstruction express the social criticism to the behavior of Indonesian politics, especially in the Era of ORBA.

Keywords: deconstruction, puppet, submission, degradation, demoralization.

PENDAHULUAN

Pendekonstruksian dunia pewayangan sebagai peninggalan adiluhung merupakan bagian dari hasil kreativitas pengarang yang bersifat imajiner. Pendekonstruksian itu merupakan bentuk keberanian pengarang mengaitkannya dengan dunia fakta yang berisi kritik sosial dan carut-marut dalam politik-pragmatis. Semua itu terepresentasi melalui karya YANUSA NUGROHO yang berwujud novel yang berjudul *Manyura*.

Manyura merupakan karya fiksi yang bersifat kontroversial. Karya fiksi ini berisi hibridasi antara dunia pewayangan dan dunia fakta. Hibridasi ini mengindikasikan adanya pergeseran konstruksi dari kisah mitologis yang sakral ke karya fiksi-kontemporer. Pemanfaatan dunia pewayangan, khususnya epos *Mahabharata* pasca-*Bharatayuda* dikreasikan dengan dunia fakta yang penuh dengan ketimpangan sosial dan kecarutmarutan dunia politik yang penuh intrik.

Bagaimanakah dengan *Manyura* sebagai judul? Perlu diketahui bahwa tidak ada satu pun kata “*Manyura*” muncul dalam teks novel

tersebut. Dalam dunia pewayangan, “*Manyura*” adalah istilah *pathetan* dalam pentas wayang kulit semalam suntuk, yaitu bagian puncak atau akhir pertunjukan. Bagian inilah merupakan penentuan nasib para tokoh atau pelaku dalam cerita yang dihadirkan. Dari sisi inilah NUGROHO mendekonstruksi kesakralan dunia pewayangan yang hitam putih melalui karya majinasinya, *Manyura*.

Pendekonstruksian itu sendiri dimaksudkan sebagai upaya pengurangan atau penurunan intensitas konstruksi itu sendiri. (Lih. RATNA, 2005:250). Dengan demikian, pendekonstruksian dunia pewayangan yang sakral berarti upaya pengarang menurunkan intensitas konstruksi pewayangan, khususnya epos *Mahabharata* yang dianggap mapan sebagai dunia yang secara kolektif disikapi memiliki kesakralan yang tidak dapat diubah. Selama ini terdapat kesadaran kolektif bahwa dunia pewayangan adalah dunia hitam putih. Tidaklah mengherankan apabila kemampuan YANUSA NUGROHO dalam berkreasi melalui dunia pewayangan membuat Bre Redana, wartawan Kompas kagum. Dalam

pengantar novel *Manyura*, Bre Redana menganggap bahwa YANUSA NUGROHO memiliki kebebasan urban di dalam dirinya sehingga dia bebas mengembangkan imajinasinya secara kreatif dengan mengacak-acak kesakralan dunia pewayangan.

Yang menjadi permasalahan adalah macam dekonstruksi apakah yang terdapat dalam *Manyura* sebagai bentuk kebebasan urban sosok YANUSA NUGROHO dalam berkreasi. Dalam hal ini, perlu diberikan catatan bahwa dekonstruksi dunia pewayangan pada dasarnya sudah dilakukan sejak dulu. Dalam dunia pedalangan, misalnya, pembaruan juga telah dilakukan sejak zaman dalang Ki Nartosabdho sampai ke dalang-dalang muda masa kini sehingga ada di antaranya disebut “*dalang edan*” atau “*dalang gendheng*”. Hal ini mengindikasikan adanya sikap pemberontakan mereka terhadap *pakem*. Kalau wayang kulit umumnya pertunjukan diawali dengan *jejer*, pada pertunjukan Ki Nartosabdho bisa langsung diisi dengan *goro-goro*, *dagelan*, dan atau suasana kelucuan. Pada zaman Wali pun pembaruan itu ada dengan menghadirkan tokoh punakawan yang melegenda dalam budaya kita. Meskipun demikian, dekonstruksi dunia pewayangan yang dilakukan pendahulunya tidak seutuh dekonstruksi YANUSA yang menyangkut sejarah pewayangan, penokohan, dan moral. Dekonstruksi sejarah pewayangan berkaitan dengan masalah subfimisme sejarah pewayangan, dekonstruksi penokohan berhubungan dengan degradasi intensitas penokohan, dan dekonstruksi moral berkenaan dengan demoralisasi.

Berdasarkan paparan tersebut, ada tiga permasalahan yang akan diangkat dalam pembahasan ini ialah

- (1) Bagaimanakah dekonstruksi subfimisme sejarah pewayangan dalam *Manyura*?
- (2) Bagaimanakah degradasi intensitas penokohan dalam *Manyura*?
- (3) Bagaimanakah demoralisasi yang terepresentasi melalui *Manyura*?

Tujuan pembahasannya adalah untuk memperoleh deskripsi dan penjelasan tentang subfimisme sejarah pewayangan, degradasi intensitas penokohan, dan imoralitas. Manfaat pembahasannya ialah agar pembaca bisa menghambil hikma dan keteladanan yang tersarikan dalam *Manyura* tentang konsistensi kebenaran sejarah, intensitas penokohan yang etis, dan keberpihakan terhadap nilai moral.

Strategi pembahasannya berdasarkan pendekatan kepustakaan. Penyediaan datanya didasarkan pada teks dalam *Manyura* yang mengindikasikan adanya ketiga macam dekonstruksi tersebut. Agar diperoleh penjelasan yang memadai dan reliabel, dimanfaatkan data pembandingan yang bersumber pada epos *Mahabharata* (2002) yang disusun oleh NYOMAN S. PENDIT dan Bharatayuda (2007) yang disusun oleh WAWAN SUSETYA.

SUBMISIFME SEJARAH PEWAYANGAN

Dekonstruksi kesakralan dunia pewayangan yang dilakukan oleh YANUSA NUGROHO melalui *Manyura* berupa gugatan terhadap submisifme sejarah pewayangan. Submisifme berasal dari bahasa Inggris *submissive* (adj. ‘patuh’, ‘rendah diri’, ‘menyerah’ atau ‘mengalah’) dan *ism* (n. ‘ajaran’, ‘paham’, ‘perbuatan’, atau ‘keadaan’). Submisifme berarti ‘suatu keadaan penyesuaian diri terhadap keinginan yang lain.’ (ANSHARI, 1996:675; SALIM, 2002: 1000,1956). Pengertian “keinginan yang lain” dalam *Manyura* adalah ‘keinginan penguasa’. Dengan demikian, submisifme sejarah dalam dunia pewayangan diartikan ‘terdapat penyesuaian pengungkapan fakta terhadap keinginan penguasa’. Melalui kenyataan ini, YANUSA NUGROHO telah memanfaatkannya untuk menggugat submisifme sejarah pewayangan dengan memasukkan ide-idenya melalui *Manyura*.

Upaya YANUSA NUGROHO menggugat submisifme dunia pewayangan pada dasarnya tidak terlepas pada kesadaran kolektif sebagian

masyarakat yang menganggap dunia wayang sebagai dunia hitam putih. Dalam epos *Mahabharata*, Pandawa sebagai pihak putih yang melambangkan kebaikan, kebenaran, dan kebajikan; sebaliknya Kaurawa sebagai pihak hitam yang melambangkan kejahatan, keserakahan, dan keangkaramurkaan. Hal itu berarti sejarah wayang telah terkonstruksi secara mapan seiring dengan kesadaran masyarakat yang menerima konstruksi tersebut sebagai suatu kebenaran.

Kesadaran kolektif tersebut didekonstruksi oleh YANUSA NUGROHO melalui *Manyura*. Keberadaan hitam putih dalam dunia wayang diturunkan intensitas kebinerannya melalui cela-cela yang memungkinkan dapat dimanfaatkan NUGROHO untuk memaksakan ide-ide kreatif-imajinatifnya. Untuk mewujudkannya, kebenaran realita sejarah pewayangan dipertanyakan oleh NUGROHO melalui kutipan berikut.

1. Ah, sejarah. Makhluk apakah dia, yang tak bisa berbuat apa-apa kecuali mencatat peristiwa dalam diam. Dia begitu lunak, sehingga sering kali hanya mau berlindung pada ketiak para penguasa (Manyura, hlm.1).

Kata “diam” dan “lunak” menunjukkan bahwa fakta sejarah dapat bergeser sesuai dengan selera penguasa seiring kepasifannya dalam mengungkapkan kebenaran sejarah. Hal ini diperjelas dalam perkataan “seringkali hanya berlindung pada ketiak para penguasa.”

Ketimpangan dalam mengungkapkan fakta yang lebih condong untuk kepentingan penguasa diungkapkan NUGROHO seperti pada nukilan berikut.

2. Sejarah adalah makhluk pengecut yang sering kali ketakutan memandang mata pedang para kesatria dan pembesar istana. Dengan dalih ketakberdayaannya, sejarah hanya bisa menangis memandangi manusia-manusia berkeringat yang kalah oleh kekuasaan (Manyura, hlm.1)

Ketidakberanian penulis sejarah mengungkap-

kan fakta pada sisi-sisi yang tidak menguntungkan penguasa terlihat pada sebutan sejarah sebagai “makhluk pengecut” pada (2).

Kebenaran fakta tidak terungkap dalam sejarah bila menyangkut pihak yang termajinalkan. Kepahlawanan para prajurit dari kalangan bawah tidak banyak diungkapkan, justru yang ditonjolkan kepahlawanan para ksatria di kalangan istana. Hal ini secara implisit terlukis pada kutipan (3).

3. Dengan gaya aristokratnya, sejarah hanya bisa melirik para prajurit yang perutnya koyak oleh tombak, atau adanya hancur terinjak kaki gajah, kemudian mendesahkan ungkapan klise: zaman memang tak pernah adil bagi yang papa (Manyura, hlm.1-2).

Teks tersebut pada dasarnya sebagai gugatan terhadap sejarah wayang yang memiliki konsep kepahlawanan yang diidentikkan dengan kasta ksatria. Mereka adalah para ksatria yang hidup di kalangan istana dan masih keturunan atau kerabat raja. Misalnya, Arjuna, Bhima, Bhishma, dan lain-lain sering ditonjolkan kegagahan dan keberaniannya sehingga diberikan predikat pahlawan. Namun, kegagahan, keberanian, dan kesetiaan prajurit kalangan bawah tidak pernah tersentuh oleh predikat pahlawan.

Pemikiran NUGROHO itu pada dasarnya dapat dimaklumi mengingat dia pernah hidup pada peralihan ORLA ke ORBA dan dari ORBA ke Reformasi. Pada masa ORBA banyak fakta sejarah yang dibengkokkan. Penulisan sejarah lebih banyak berkompromi dengan penguasa. Ketika terjadi peralihan dari ORBA ke Reformasi, sejarah Indonesia mulai digugat. Keberpihakan sejarah terhadap penguasa terlihat adanya upaya penonjolan tokoh Soeharto sebagai pahlawan dalam menumpas G 30 S PKI. Dalam sejarah kemerdekaan, Soeharto juga ditokohkan dalam Serangan Oemum Yogyakarta.

Sikap kritis terhadap kelemahan sejarah juga diperuntukkan untuk keperluan mencari cela untuk memasukkan ide-idenya melalui kreasi imajinatifnya dalam *Manyura*. Kelemahan sejarah berarti celah yang dapat dimasuki untuk

membedah sejarah pewayangan. Submisifme sejarah pewayangan merupakan simbol kesadaran kolektif sebagian masyarakat. Kekuasaan dalam dunia pewayangan demikian suci dan sakral.

Dalam dunia pewayangan konvensional, khususnya epos *Mahabharata*, penobatan Yudhistira sebagai raja di Hastinapura pascaperang *Bharatayudha* dilukiskan melalui proses kontemplasi terhadap hakekat penguasa yang bersandarkan pada darma. Sikap menolak Yudhistira untuk dinobatkan sebagai raja karena merasa berdosa terhadap banyaknya korban manusia pascaperang. Dia dilukiskan calon pemimpin yang ideal yang tahu diri terhadap apa yang pernah diperbuatnya. Sikap merasa berdosa terhadap langkah-langkahnya sebagai pemimpin perang dinetralisasi melalui legitimasi pembenaran oleh saudara-saudaranya, Dristarasta, Widura, dan bahkan Bhishma. (Lih. PENDIT, 2004:366). Kenginannya untuk sunyasa¹ akhirnya batal. Pelukisan penguasa dalam dunia pewayangan yang demikian suci dan sakral menjadi kriteria yang tidak dapat ditawar-tawar lagi. Kesadaran kolektif inilah yang dicobah dibedah oleh NUGROHO agar dapat leluasa memanfaatkan dunia pewayangan, khususnya epos Mahabharata untuk memasukkan ide-idenya melalui *Manyura*. Pembedahan awal melalui kelemahan sejarah seperti dilukiskan pada kutipan (1) s.d. (3) dimanfaatkan NUGROHO sebagai langkah dasar pembedahan-pembedahan lebih lanjut terhadap kesakralan dunia wayang yang bersifat hitam-putih.

Perkataan kunci sebagai dasar pembedahan kesakralan dunia perwayangan yang diidentikkan dengan sejarah dapat dilihat pada kutipan berikut.

4. "...Memang, sekali lagi, sejarah mencatatnya demikian. Mungkin kali ini sejarah memang benar, tetapi yang jelas, bukan satu-satunya kebenaran..." (Manyura, hlm.2).

¹. Sunyasa adalah penyucian diri terhadap dosa dengan bertapa di Sungai Gangga. (PENDIT, 2004:368).

Kutipan tersebut jelas menunjukkan bahwa kesakralan pengisahan epos *Mahabharata* masih bisa didekonstruksi demi pengekspresian ide-idenya melalui karya fiksinya itu.

Meskipun demikian, apapun alasannya, prolog tersebut cukup mengganggu terhadap pengisahan cerita novel tersebut. selain itu, gugatan terhadap sejarah pewayanga menunjukkan sikap setengah hati YANUSA NUGROHO dalam melakukan pembaruan yang kontroversial. Keberadaan prolog sebagai dasar awal pembenaran dekonstruksi epos *Mahabharata* tidak harus dilakukan demi kewajaran pengisahan.

DEGRADASI INTENSITAS PENOKOHAN

Dalam karya narasi, terdapat kelaziman adanya tokoh tertentu sebagai tokoh yang dominan dalam pengisahan. Tokoh tersebut lazim disebut tokoh utama. Dalam dunia pewayangan, penonjolan terhadap tokoh-tokoh tertentu cenderung diberikan pada tokoh-tokoh yang mewakili tokoh-tokoh putih, seperti misalnya tokoh-tokoh Pandawa dalam *Mahabharata*. Keberadaan Yudhistira, Bhima, dan Arjuna demikian dominan. Namun, dalam *Manyura* tokoh marjinal seperti Aswatama justru ditonjolkan dalam pengisahan, selain tokoh Yudhistira. Penyetaraan tokoh Aswatama terhadap tokoh Yudhistira mengisyaratkan adanya degradasi intensitas penokohan tokoh Yudhistira yang dalam dunia pewayangan selalu ditonjolkan ketokohnya setara dengan tokoh-tokoh pandawa lainnya.

Pelukisan tokoh Aswatama yang ditonjolkan pengarang tidak sekadar kehadirannya di hampir semua bab, juga pelukisan secara dramatis suasana psikologis tokoh tersebut yang menjadi orang termajinalkan dari pihaknya kalah perang. NUGROHO mencoba menganalisis permasalahan pascaperang melalui pandangan dari pihak yang kalah perang, dalam hal ini diwakili Aswatama.

5. Wahai sang waktu, apa sebenarnya yang se-

dang kau lakukan saat ini? Mengapa tidak pernah kau rasakan kelelahan dalam menjalani kehidupan di dunia ini? Kau berjalan dan berjalan, mengikuti setiap denyut kehidupan, menyeret dan membawa siapa pun ke dalam dekapanmu. Tak satu pun yang mampu menolakmu. Tak satu pun mampu menandingi kekuatanmu. Mungkinkah engkau adalah kehidupan itu sendiri? Jika memang demikian, mengapa bahkan yang telah mati pun masih saja kau seret dan kau lumatkan? Apakah engkau adalah kehidupan dan kematian itu sendiri? (Manyura, hlm.2)

Perenungan tokoh Aswatama tersebut tampaknya perenungan yang tidak selazimnya muncul pada tokoh yang sama dalam dunia pewayangan yang secara konvensional identik dengan tokoh jahat. Perenungan itu selayaknya merupakan perenungan yang dilakukan tokoh bijak yang melihat perilaku manusia yang tidak wajar dan di luar nilai-nilai perikemanusiaan. Hal itu berarti, NUGROHO mencoba melihat dari sudut pandang dari tokoh yang dalam dunia wayang termarginalkan. Perhatikan petikan berikut ini.

6. Hatinya pedih menyaksikan kehancuran negaranya. Di sinilah dia dibesarkan. Sokalima, tempat yang sejak kecil dikenalnya itu, terseret kehancuran bersama matinya Dorna. Para pengikut setia, bahkan penduduk di sekitarnya, seakan tak mengenalnya lagi. Mereka bukan saja mencemooh, namun dengan terang-terangan mempermainkan ayah yang sangat dicintainya. (Manyura, hlm.3)

NUGROHO tampak sekali memunculkan Aswatama sebagai tokoh yang sakit hati karena, ditinggal oleh orang-orang yang dulunya menghormati dirinya dan keluarganya ketika masih berkuasa. Berbekal pelukisan Aswatama sebagai tokoh yang sakit hati dan termarginalkan, dia menciptakan konflik-konflik melalui tokoh tersebut. Sampai akhir cerita, Aswatama ditokohkan sebagai tokoh provokator. Dalam pengisahan pun pemunculannya demikian

dominan. Asal-usul Aswatama dan keluarganya, perasaan-perasaan hatinya terhadap wanita yang diinginkannya, kepribadian, langkah-langkah balas dendam dilukiskan dalam *Manyura*.

Tokoh-tokoh lain seperti Arjuna dan Bima dalam dunia pewayangan konvensional yang memiliki peran yang menonjol terdegradasi intensitas perannya dalam *Manyura*; dan sebaliknya Sasikirana, anak Gatotkaca justru menunjukkan peningkatan intensitas kehadiran dalam pengisahan. Tampak sekali NUGROHO memunculkan tokoh ini karena dianggap sisi yang dapat digarap karena perannya yang kurang menonjol di dunia pewayangan konvensional. Tokoh Sasikirana dimunculkan sebagai tokoh yang terprovokasi oleh Aswatama. Demikian pula Yudhistira, tokoh ini sebenarnya selalu ternomorduakan dibandingkan tokoh pandawa seperti Arjuna dan Bima. Justru dalam *Manyura*, tokoh Bima dan Arjuna ternomorduakan dibandingkan Yudhistira.

3. Demoralisasi

Demoralisasi dalam *Manyura* terlihat pada pergeseran perwataan sebagian tokoh-tokohnya. Tokoh-tokoh tersebut di antaranya Yudhistira, Aswatama, Sasikirana, Drupadi, dan Srikandi. Tokoh lain tampaknya tidak terlalu mengalami perubahan yang terlalu destruktif.

Di antara tokoh-tokoh itu, terdapat dua tokoh yang dianggap sebagai tokoh kunci, yaitu Yudhistira dan Aswatama. Sama halnya dengan fenomena suksesi kepemimpinan yang memberikan harapan baru rakyat terhadap perbaikan nasibnya. Pendemoralisasian melalui penggeseran perwataan tokoh Yudhistira dari tokoh yang santun, jujur, tidak suka berbohong menjadi tokoh yang kasar, otoriter, tidak peka, egois, dan seperangkat perwataan buruk lainnya.

Posisi Yudhistira sebagai tokoh yang baru dinobatkan sebagai penguasa di Hastinapura pascaperang Bharatayuda dimanfaatkan NUGROHO untuk mendemoralisasi tokoh tersebut demi skenario pengisahan dalam *Manyura*.

Tindakan kursif yang dilakukan Yudhistira dalam menjalankan pemerintahan pada dasarnya merupakan perwujudan demoralisasi tokoh bersangkutan.

7. Belum genap satu purnama, Prabu Yudhistira telah mengganti hampir seluruh pejabat istana hingga ke desa-desa. Pembersihan itu dilakukan dengan tegas dan telak. (Manyura, hlm.10-11)

Merekonstruksi pejabat pemerintahan yang dilakukan Yudhistira pada dasarnya untuk mengamankan dan memperkuat kedudukannya. Sikap Yudhistira yang terwujud dalam menjalankan kebijakan pemerintahannya tersebut menunjukkan pergeseran perwataan Yudhistira yang dalam dunia pewayangan konvensional sebagai tokoh yang penuh pertimbangan sebelum bertindak. Dalam epos *Mahabharata* yang disusun NYOMAN S. PENDIT, dia dalam menjalankan pemerintahannya selalu meminta nasihat dan persetujuan Drestarata. (Lih. PENDIT, 2004:371). Demoralisasi tokoh yang dilakukan NUGROHO tersebut pada dasarnya sebagai langkah mewujudkan idenya tentang fenomena rasa takut penguasa baru terhadap ancaman kedudukannya. Rekonstruksi pejabat dalam struktur pemerintahannya yang cenderung berdasarkan keberpihakan mengekspresikan krisis moral pemimpin pascakekerasan.

Kelaziman pascaperang berdampak krisis ekonomi diikuti kebijakan pemerintah yang tidak populer. Untuk mengangkat ide ini dalam novelnya, NUGROHO mendemoralisasi tokoh Yudhistira sebagai penguasa yang menerapkan kebijakan ekonomi yang tidak berbasis kepentingan rakyat. Perhatikan kutipan berikut.

8. Perhitungan pajak dan upeti dibuka. Mereka yang tak mampu melaporkan kekayaan negara dengan benar, atau tak memiliki catatan apa pun, menerima nasib di tiang gantungan. Rakyat bersorak menyambut ketegasan raja baru mereka (Manyura, hlm. 10-11).

Meskipun pada awalnya masyarakat menyambut baik kebijakan ekonomi tersebut, lama kelamaan

dampak itu terasa bagi rakyat kecil. Rakyat yang sudah menderita akibat dampak perang, semakin menderita karena terbebani pajak yang nilainya di luar kemampuannya. Akibatnya terjadi krisis kepercayaan terhadap pemerintahan Yudhistira.

9. Wilayah-wilayah kecil yang semula menggelu-elu dan mengharapkan cahaya dari penguasa baru Hastina, ternyata kecewa. Upeti yang ditetapkan Prabu Kalimataya dirasakan terlalu berat (Manyura, hlm. 52).

Selain kebijaksanaan pemerintah tentang pajak, pemerintah Yudhistira juga melakukan kebijakan menghidupkan roda pemerintahan dengan melakukan pembangunan infrastruktur yang hancur akibat perang maupun yang perlu diadakan. Untuk melaksanakan kebijaksanaan ini, rakyat direkrut sebagai relawan untuk memperbaiki sarana jalan dari Hastinapura ke mancanegara, pelabubuhan-pelabuhan dagang, dan jalur-jalur ke berbagai desa. Perhatikan sikap masyarakat kecil yang terkena dampak kebijakan tersebut.

10. “Kyai-ne... kalau saya tidak salah tangkap... kok, rasanya, ini saya, Kyai, kok, seperti kerja paksa?” ucap seorang lelaki tua, namun berbadan tegap itu kepada Semar. (Manyura, hlm. 13).

Kebijakan tersebut tidak sekadar tuntutan terhadap tenaga fisik, juga finansial seperti kutipan berikut.

11. “Betul Kyai-ne, saya Cuma punya kambing, lantas apa, demi negara, kambing saya yang bungkring itu juga diserahkan? Lha, kami sekeluarga makan apa?” tambah yang lain lagi (Manyura, hlm.13).

Kebijakan Yudhistira dalam menjalankan pemerintahan tersebut pada dasarnya sebagai kritik terhadap pemikiran modernisme. Pemerintah melakukan langkah-langkah rasional dengan membangun infrastruktur agar perekonomian berjalan dengan baik. Untuk mencapainya, semua potensi dikerahkan. Namun, konsep modernisme dalam pelaksanaannya ternyata sering menimbulkan permasalahan baru dan

berdampak negatif. Akibat yang terjadi adalah penderitaan yang berkepanjangan dialami masyarakat kecil yang semakin termarjinalkan.

Demoralisasi Yudhistira sebagai pemimpin yang tidak bijaksana juga dimanfaatkan NUGROHO untuk mengemukakan isu sektarian. Tampaknya dia mengangkat permasalahan ini sebagai dampak kebijakan Yudhistira sebagai penguasa yang kurang bijaksana.

12. "Mereka menumpas kami, hanya karena kami berbeda," sebuah suara seakan-akan menyembur karena mendapatkan kesempatan meletup. Semar tersenyum dalam diamnya. Dibiarkannya suara itu meluap-luap melepaskan amarah yang selama ini terpendam karena tak satu pun yang mampu mengeluarkannya.

Dari penuturannya itulah Semar memahami, betapa semuanya kini menjadi kacau balau. Mereka, para arwah itu, adalah pemuja Hyang Brahma, dewa penguasa api. Penyerang mereka adalah para pemuja Hyang Indra. Entah mengapa, sejak pergantian kekuasaan di Hastinapura, kedua paham itu begitu mudahnya berseteru, bahkan memuncak ketika upacara yang biasanya bisa dilakukan bersama-sama.

Dari sebuahh kesalahan kecil, bagaikan api yang membakar hutan, dalam sekejap menjadi pergolakan hebat, dan berakhir dengan penghangan perbedaan (Manyura, hlm.15).

Fenomena sektarian ternyata bersumber pada sikap Yudhistira dalam memandang kepercayaan lain. Untuk mengungkapkan ide ini, NUGROHO mendemoralisasi tokoh Yudhistira sebagai pemimpin yang sektarian, yang kurang memiliki toleransi terhadap kepercayaan lain. Hal ini terlihat bagaimana Yudhistira kukuh terhadap kepercayaannya dan kurang bertoleransi terhadap kepercayaan lain. Nasehat Bhima tidak didengarkannya seperti kutipan berikut.

13. "Mereka, orang-orang Awangga itu adalah kaum penyembah Dewa Kalaludra. Ribuan tahun mereka berlindung di bawah naungannya, dan kini, dengan serta-merta Kanda

memerintah³kan agar mereka menyembah Hyang Darma, bagaimana mungkin mereka mau menerimanya?"

"Aku tidak ingin rakyatku berada dalam kegelapan, Bima."

"Kegelapan bagi siapa?"

"Apa maksudmu?"

"Hmmm, nyatanya, kita semua tak tahu apa-apa, tentang 'darma'." (Manyura, hlm. 56)

Masalah sektarian inilah pada dasarnya sebagai pemicu pemberontakan etnis Awangga terhadap penguasa. Mereka memiliki kepercayaan yang berbeda dengan pihak penguasa sehingga mereka dimarjinalkan, dan ditekan mengikuti agama kepercayaan penguasa. Perhatikan pula kutipan berikut.

14. "Mereka, orang-orang Awangga itu adalah kaum penyembah Dewa Kalaludra. Ribuan tahun mereka berlindung di bawah naungannya, dan kini, dengan serta merta Kanda memerintahkan agar mereka menyembah Hyang Darma, bagaimana mungkin mereka mau menerima?" (Manyura, hlm. 55)

Dalam menghadapi pemberontakan bangsa Awangga, Yudhistira mengambil jalan kekerasan yang bersifat kursif. Dia tidak memperhitungkan akar permasalahan terjadinya pemberontakan, dan dia menutup diri terhadap nasehat dan pertimbangan orang lain, tak terkecuali Bhima, saudaranya sendiri.

15. "Aku membutuhkan dukunganmu, bukan cercaanmu. Kau adalah saudaraku. Kau adalah orang yang ikut mendudukkanku di singgasana Hastina. Mengapa kau menyalahkan apa yang kulakukan?" (Manyura, hlm. 56)

Untuk memadamkan pemberontakan, dia menyuruh panglimanya, Sasikirana untuk menumpas semua orang yang terlibat pemberontakan, tak terkecuali yang dianggap provokatornya.

16. "Bawa kemari, hidup atau mati, siapa pun yang menggosokkan pemantiknya." (Manyura, hlm. 55)

Bahkan saudaranya sendiri, Bhima, yang tidak sepaham dengannya dijejaskan ke penjara. Sasikirana pun meskipun banyak jasanya menumpas pemberontakan, karena keberadaannya dianggap merongrong kewibawaan Yudhistira, juga dimasukkan dalam penjara.

Demoralisasi tokoh Yudhistira semakin lengkap dengan pemberian karakter sebagai orang yang membanggakan diri. Hal ini disimbolkan dengan pembuatan patung dirinya.

17. Di samping Duryudana, tampak sebuah patung dari gading, dengan pahatan yang lebih halus, meskipun belum sempurna benar. Patung yang tampak agak dipaksakan untuk rampung itu adalah patung Prabu Kalimataya, atau Prabu Yudhistira. (Manyura, hlm. 29)

Perkataan "...Patung yang dipaksakan untuk rampung..." mengisyaratkan betapa pentingnya arti kebanggaan diri yang diekspresikan lewat simbol-simbol.

Masalah seks semakin melengkapi demoralisasi Yudhistira sebagai penguasa, yang dilukiskan sebagai sosok yang melakukan selingkuh.

18. Oh, putri Pancala, putri sulung Drupada, mengapa sepasang mata indahmu menyaksikan suami dan adikmu memadu cinta? Termangu, seakan tak percaya pada apa yang dilihatnya, Drupadi limbung, dan tanpa sengaja tangannya menyenggol bokor kuningan. Suara berdentang itu membuat sepasang manusia itu terkejut. Srikandi segera menutupi tubuhnya dengan kain dan menangis. Yudhistira hanya menunduk lesu, sesaat setelah Drupadi menghilang tertelan arus perasaan yang luar biasa. (Manyura, hlm. 164)

Kehadiran Krisna sebagai sosok yang dipedulikan nasihatnya oleh Yudhistira pada dasarnya sebagai babak pencerahan. Esensinya bahwa seorang pemimpin dalam mengambil kebijakan dalam menjalankan pemerintahannya harus didasarkan pada realitas yang ada di

masyarakat, tidak hanya didasarkan pada realita yang disodorkan oleh orang-orang disekitarnya, meskipun orang itu adalah kepercayaannya.

19. "Tetapi keputusan dan kebijaksanaan yang kau buat, bukan atas pertimbanganmu. Kau hanya menetapkan. Orang-orang sekelilingmu yang memberimu bahan untuk ditetapkan. Sadarlah dirimu bahwa kini bukan lagi Darmakusuma? (Manyura, hlm.162)

Penyadaran tokoh yang difokuskan sebagai akar konflik menjadi solusi pemecahan anarkisme yang cenderung berakibat pamarjinalan kelompok-kelompok tertentu. YANUSA NUGROHO memberikan pencerahan dalam Manyura melalui demoralisasi terhadap demoralisasi tokohnya seperti tercermin pada kutipan berikut ini.

20. Yudistira menitikkan airmata. Sudah sedemikian lamakah dirinya terkurung dalam sangkar emas Istana Hastinapura, sehingga penderitaan yang pernah dialaminya selama 13 tahun itu, seolah hilang dari jiwanya. Ke manakah hilangnya semua butir mutiara kehidupan yang diperolehnya dalam kesengsaraan masa pembuangan? (Manyura, hlm. 188)

PENGANALOGIAN MANYURA

Upaya pendekonstruksian kesakralan epos *Mahabarata* yang bersifat hitam putih pada dasarnya sebagai bentuk kegelisaan YANUSA NUGROHO terhadap krisis kepemimpinan yang memberikan dampak negatif terhadap kelangsungan hidup dan kehidupan bangsa. Kegelisannya itu dituangkan melalui karyanya yang diberi judul *Manyura*.

Banyak bukti-bukti yang menunjukkan bahwa YANUSA NUGROHO terilhami oleh krisis moral akibat anarkisme yang terjadi pada masa Orba. Istilah Kala atau Kawula Lami sebagai analogi dari Orba atau Orde Lama.

21. Dengan mudahnya berbagai tuduhan dilonarkan. Bahasa sandi "*kala*", kependekan

dari “*kawula lami*”, atau pengikut setia Prabu Suyudana, dengan mudah terlontar dan menempel pada siapapun yang dianggap tidak sejalan dengan paham baru (Manyura, hlm.16)

Teks tersebut membuktikan adanya pemarjinalan terhadap kelompok kalah perang, yang disebut “*kawula lami*”.

NUGROHO tampaknya terobsesi dengan anarkisme yang timbul pada masa Soeharto berkuasa. “*Kawula lami*” tampak identik dengan orla atau orde lama pada masa rezim Soeharto sebagai orang pertama Indonesia. Pemberian istilah orla untuk lawan politik atau yang dianggap lawan sebagai upaya pemarjinalan kelompok tersebut, yang membedakan dengan kelompok orba yang superior dan memiliki keberpihakan terhadap penguasa. Pendekotomian tersebut pada dasarnya sebagai upaya untuk mengamankan kedudukan rezim berkuasa.

Krisis moral seorang penguasa juga dijadikan isu menarik dalam *Manyura*. Kebanggaan terhadap tahta, ketakutan terhadap tergesernya kedudukan, arogansi, otoriterisme, sektarianisme, dan krisis moral lainnya pada Yudhistira yang ditokohkan sebagai penguasa tampak dianalogkan dengan tokoh rezim masa orba, yakni Soeharto. Kebanggaan terhadap diri yang disimbolkan dalam bentuk patung Yudhistira pada dasarnya identik dengan gambar Soeharto pada uang pecahan lima puluh ribuan pada jaman Orba. Isu sektarian dalam *Manyura* dapat pula diidentikkan dengan kasus Pancasila sebagai asas tunggal, yang ternyata berakibat adanya konflik. Meskipun konflik sebagai akibat sektarian dapat dinetralisasi, korban pun berjatuh karena langkah yang dilakukan dengan agresif, tanpa dipertimbangkan lebih dalam akar permasalahannya. Penyelesaian masalah ini akan berdampak timbulnya permasalahan baru. Langkah-langkah ini tampak muncul sebagai salah satu kebijaksanaan pemerintah orba dalam menstabilisasikan negara. Arogansi terjadi dimana-mana dengan menggunakan istilah populer yang berbau lites, yaitu “diamankan”. Isu kebijakan ekonomi

yang tidak populer dalam *Manyura* identik pula dengan menaikkan harga BBM dan listrik pada masa orba yang berdampak pada semakin merosotnya tingkat ekonomi masyarakat, khususnya masyarakat kecil. Sebenarnya masih banyak isu lain dalam *Manyura* yang identik dengan terjadinya anarkisme peralihan ORLA ke ORBA yang banyak memakan korban manusia dan harta benda.

DISKUSI

Permasalahan yang diangkat oleh YANUSA NUGROHO melalui *Manyura* pada dasarnya bukan sekadar permasalahan penganalogan hasil pendekonstruksian dunia pewayangan terhadap dunia faktual yang menyangkut ketimpangan sosial dan kecarut-marutan perpolitikan pada masa pemerintahan ORBA, melainkan permasalahan yang sifatnya manusiawi dan universal. Dalam masa pemerintahan Reformasi saat ini pun terjadi permasalahan yang sama. Sukses kepemimpinan yang selalu memberikan harapan bagi rakyat kecil atas standar kehidupan yang sejahtera bermuara kepada rasa tidak puas dan kecewa karena apa yang diimpikan tidak sesuai dengan yang diharapkan. Akhirnya, rakyat merasa kehidupannya tidak jauh berbeda dengan pemerintahan sebelumnya.

Subfimisme sejarah, degradasi intensitas penokohan, dan demoralisasi selalu muncul dalam kehidupan dan selalu terulang dari sukses kepemimpinan yang satu ke kepemimpinan berikutnya, tanpa memberikan perubahan standar kehidupan yang lebih baik dan bahkan cenderung lebih buruk. Kewajiban berkorban demi bangsa dan negara adalah milik rakyat kecil. Namun, keberpihakan hidup sejahtera adalah milik kalangan atas, pengusaha, dan pejabat korup. Rakyat kecil tinggal meratapi nasibnya yang kurang beruntung. Roda pemerintahan berjalan melindas rakyat kecil dan meninggalkan mereka dengan segala harapan kosong belaka. Kondisi semacam itu tersimbolkan melalui pemerintahan Yudhistira dalam *Manyura*.

Pada intinya *Manyura* mengandung pesan kepada pemimpin yang seharusnya jujur terhadap sejarah, tidak terdegradasi intensitas diri menjadi pemimpin yang imoral, dan menghindari demoralisasi. Ketiga pilar ini ditekankan dalam *Manyura* sebagai bekal seorang pemimpin yang memiliki kewenangan menggerakkan roda pemerintahan yang pro-rakyat.

KESIMPULAN

Pendekonstruksian dunia pewayangan yang dilakukan YANUSA NUGROHO pada dasarnya sebagai upaya pemasukan ide-ide yang berupa anarkisme pascaperang melalui karya kreatif-imajinatif, yang berupa novel *Manyura*. Untuk mencapai tujuan tersebut, NUGROHO melakukan demoralisasi tokoh Yudhistira, yang menunjukkan tokoh putih dalam dunia pewayangan konvensional. Gugatan terhadap sumisifme sejarah pewayangan yang dilakukan NUGROHO juga sebagai upaya pembenaran dekonstruksi wayang yang dilakukannya karena selama ini dunia pewayangan dipandang sebagai dunia yang penuh kesakralan. Pendegradasian intensitas penokohan juga dilakkan untuk kepentingan penurunan intensitas tokoh-tokoh yang dominan seperti tokoh Arjuna, Bhima, dan lain-lain dalam dunia pewayangan sehingga seiring dengan itu intensitas tokoh kunci seperti Yudhistira menaik. Demoralisasi tokoh inilah yang menjadi sumber permasalahan sehingga ide-ide YANUSA NUGROHO dapat terwujud dengan mendekonstruksi pewayangan yang selama ini bersifat hitam-putih.

DAFTAR PUSTAKA

ANSHARI, HAFI.

1996. *Kamus Psikologi*. Surabaya: Usaha Nasional.

CHEW, SHIRLEY DAN DAVID RICHARDS [ED.].

2010. *A Concise Companion to Postcolonial Literature*. Southern Gate: Wiley-Blackwell.

NUGROHO, YANUSA.

2004. *Manyura*. Jakarta: Kompas.

PENDIT, NYOMAN S.

2004. *Mababharata*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

RATNA, NYOMAN KUTHA.

2005. *Sastra dan Cultural Studies: Representasi Fiksi dan Fakta*.

SALIM, PETER.

2002. *The Contemporary English-Indonesian Dictionary*. Jakarta: Modern English Press.

SUSETYA, WAWAN.

2007. *Bharatayuda*. Yogyakarta: Kreasi Wacana.

2

PHILOSOPHICAL, ETHICAL, AND AESTHETIC: Values in Shadow Puppet Theatre (Wayang) Performance

Soetarno Dwijonagoro

Abstrak

Pertunjukan wayang sering dipandang sebagai bahasa simbol kehidupan yang lebih spiritual daripada yang tampak di alam. Konsepsi implisit dalam pawayangan meliputi sikap atau pandangan tentang esensi kehidupan, asal dan tujuan hidup, hubungan antara manusia dengan Tuhan, hubungan antara satu orang dan yang lain, dan hubungan antara manusia dan alam. Sebuah studi tentang nilai-nilai filosofis yang terkandung dalam pagelaran wayang dapat dilakukan dengan menggunakan berbagai aspek yang berbeda yaitu: Aspek Metafisik, aspek etis, aspek epistemologis, dan mistisisme.

Aspek metafisik mengambil sebagai titik awal keberadaan manusia dan alam sebagai entitas nyata yang dapat ditangkap oleh panca indera. Aspek etika mencoba untuk memahami mengapa kita harus mengikuti prinsip-prinsip moral tertentu, atau bagaimana kita harus mengambil sikap yang bertanggung jawab terhadap berbagai prinsip-prinsip moral. Aspek epistemologis, menghadapi banyak pengetahuan yang perlu diuji, dengan harapan bahwa jika kita menemukan kebenaran dari suatu pengetahuan yang akan meningkatkan derajat kepastian dan akhirnya tingkat keyakinan kebenaran.

Total pemahaman Spiritual Mistisisme adalah suatu kedekatan dan penuh emosi dalam keberadaan realitas mutlak yang penuh rahasia. Sehingga pertunjukan wayang kulit adalah suatu pertunjukan yang lebih dari sekedar sebuah pertunjukan, melainkan memberi makna bagi kehidupan masyarakat

Kata Kunci : metafisik, etis, epistemologis, spiritual mistisisme.

BACKGROUND

The Indonesian community, and especially those communities to which the shadow puppet (wayang) culture belongs, know and understand shadow puppet theatre. To some wayang proponents and cultural observers, to understand wayang means to know their own lives. The stories presented in wayang performances are a reflection of their own lives. It is not uncommon for them to identify with particular wayang figures and to use the characters of these figures as an example for their own ac-

tions. Furthermore, a wayang kulit performance is more than just a show; it gives meaning to people's lives.

Hence, at every performance of wayang kulit, people usually discuss the meaning of the story and the events contained within the story. The guidance or advice contained in the story can lead to a deeper understanding so that the contents of the story can easily be detached from the form of a wayang performance and become a topic for discussion or research. In other words, wayang figures and the events por-

trayed in a wayang performance can be understood symbolically.

Wayang performances are often viewed as the language of symbols of a life that is more spiritual than physical in nature. Therefore, to proponents of wayang or members of the wayang community, a wayang performance contains conceptions that are used as a guideline for the attitudes and actions of a particular community. The conceptions implicit in a wayang performance include attitudes or views about the essence of life, the origin and purpose of life, the relationship between man and God, the relationship between one man and another, and the relationship between man and nature.

For this reason, a wayang performance is a source of values if it conveys an artistic or aesthetical content or message. The values contained in a wayang kulit performance are the essential values of human life, in the hope that these values can be absorbed and put into practice by the audience in their own lives, as members of the community and citizens of the state.

A study about the philosophical values contained in a wayang performance can be carried out using various different approaches, such as: by using a language of symbolism, by using an analytic-holistic method, by investigating all the ways leading to *kasunyatan* (truth), namely science, philosophy, religion, and art.

In addition, a study about philosophy can be carried out using a psycho-analytical approach, or by carrying out a morphological analysis, based on shape or form, according to literal imagery, so that it can be associated with a broad range of uses in a variety of cultural fields. The study of other symbolic meanings is carried out according to the archetype which originates from the subconscious. The analysis of signs in a wayang kulit performance can be divided into two parts: first, the non-visual signs, that is the signs contained in symbolism, one of which is an allegory or aphorism.

For example, the wayang screen symbolizes the world, the lamp is a symbol of the light of life,

and the wayang is the symbol of God. Second, the visual signs, that is the kinds of signs and symbols that are not associated with mystical or supernatural and metaphysical beliefs.

The wayang community is inspired by the story presented in a wayang performance, and analogizes it with human character and behaviour as we strive to reach our material and spiritual goals. The understanding of this analogy is not simply by thought or reason but by using all the creativity, feelings, and desires (*cip-ta-rasa-karsa*) of a person, depending on his or her level of maturity (CIPTOPRAWIRO, 1986:31).

The experience and total comprehension needed by man to attain true unity (*ngudi kasampurnaan*) is not explained directly through words but rather is embodied in analogies through the works of literature that are usually used as the source of wayang kulit stories. One of the most popular wayang stories is the story of Bimasuci or Dewaruci. This story was written by a literary scholar from the Surakarta palace by the name of Yasadipura I, and it tells the story of Bima's search for the water of life (*tirta pawitra*) under the guidance of Durna. Bima is ordered to travel to Candramuka mountain but when he arrives there, he encounters two ogres, Rukmuka and Rukmakala. A battle ensues and Bima fails to find what he is looking for. He returns to Durna who orders him to go to the middle of the South Sea.

After entering the sea, Bima is attacked by a huge dragon. He finally meets Dewaruci, the highest god of all. In this place, Bima has a number of different experiences and sees *pancamaya* (five shadows), *caturwarna* (four colours), *hastawara* (eight colours), and *pramana*, or an ivory doll. This story describes the process of awakening of the five senses by controlling the desires of the flesh to achieve self awareness, and finally to attain divine enlightenment. For this reason, the story of Bimasuci can be said to be a philosophical mystical contemplation and the essence of Javanese mysticism, which is portrayed through this story as an explana-

tion of mystical wisdom, to achieve the ultimate goal of *manunggaling kawula Gusti* (the unity of man and God).

The story of Bimasuci by Yasadipura I is used as the source for a wayang kulit story, and among puppeteers (*dalang*) it is known as the story of Dewaruci or Sena Meguru, or Bimasuci. *Dalang* in Surakarta, however, differentiate between the story of Dewaruci and the story of Bimasuci. In their opinion, the story of Dewaruci tells of Bima studying with Danghyang Durna and searching for the water of life as a means of striving to attain a perfect life, and ultimately meeting with Dewaruci.

When they meet, Bima is given advice about the origin and purpose of human life, known as *sangkan paraning dumadi*. The story of Bimasuci, meanwhile, tells the story of Bima after he has studied with Durna and managed to gain knowledge about the perfection of life, and wishes to put his knowledge into practice while living in the hermitage of Ngargakelasa and adopting the title *Begawan Bimasuci*.

The philosophy of the Indonesian archipelago is one of the traditional philosophies that has grown and developed in Indonesia. Many of the experiences and the total comprehension needed to attain a perfect life cannot be expressed through words. This fact has been recognized throughout history by the mystics of numerous nations, and this is the reason for the use of symbolism (CIPTOPRAWIRO, 1986: 30).

If western contemplation uses a rational analysis, Javanese contemplation is carried out through meditation in the silence of creation, feeling, and desire (*cipta-rasa-karsa*). Indonesian or Javanese philosophy has been manifested in the art of wayang. Although the stories originate from India, there are basic differences in form. In India, it is believed that the wayang stories really happened, whether in myth, legend, or history. In Indonesia, however, the *Mahabharata* and *Ramayana* stories are an analogy of human character and behaviour in striving to attain both material and spiritual purpose in life.

The understanding of this analogy is not carried out simply through logical thought or reasoning but rather with the entire *cipta-rasa-karsa* of a person, depending on the level of maturity (CIPTOPRAWIRO, 1986: 31).

Therefore, the study of *Serat Bimasuci* in a wayang performance, which is known as the story of Dewaruci, is an analogy which is highly popular and has penetrated the inner hearts and minds of those who are active in the wayang community.

What makes this story so interesting is that it tells about the search for truth or reality. This story is in truth only a tool for portraying man's struggle to attain a perfect life, both physically and spiritually, and describing the journey of a man who discovers his own character from within. When Bima enters Dewaruci's womb, he witnesses all kinds of events and he becomes aware of the true essence of man and his relationship with nature, with God, and with other human beings. Bima's endeavour to discover the perfection of life contains several philosophical aspects, including metaphysical/ontological aspects, anthropological aspects, epistemological aspects, and ethical/aesthetical aspects.

METAPHYSICAL ASPECTS

The words metaphysical and ontological are sometimes treated as having the same meaning and sometimes not. Etymologically, the word metaphysics comes from the Greek term *ta meta ta physika*, which means "after or beyond physical reality", while the word ontology comes from the term *to on bei on*. *On* is the neuter form of *oon*, with the genitive form *ontos*, which means "a being as being" (SUTRISNO., dkk, 2009:102).

CHRISTIAN WOLFF divides metaphysics into two branches, namely general metaphysics, which he calls ontology, and special metaphysics, which includes metaphysical cosmology, metaphysical anthropology, and metaphysical theology. General metaphysics (ontology) at-

tempts to answer problems and provide a general picture about structures that exist or the true reality of all reality. Metaphysical cosmology answers questions about the universe, unlike empirical cosmology, which is based more on physics and astronomy.

In essence, metaphysical anthropology answers questions about the reality of human life, while metaphysical theology answers questions related to the concept and understanding of man in his connection with that which is transcendent (SUTRISNO., dkk, 2009:103-104).

A study of metaphysical aspects in this context takes as a starting point the existence of man and nature as a real entity that can be captured by the five senses. The aim is to discover the origin and destination of all creation, or to use the Javanese term *sangkan paran* (CIP-TOPIRAWIRO, 1986:22).

Sangkan paraning dumadi means the beginning and end of the universe. Man's search will end with *wikan* (knowing) and *werub* (understanding), or by understanding *sangkan paran*. Man's effort to return to his origin, or to God, is through both physical and spiritual means.

The story of Bimasuci describes Bima's search for the water of life, which really means that he has the desire to become reunited with that from which he came, to discover the secret of "existence," and to overcome that which binds him to the world. In order to attain perfection of life, Bima must find the holy water by travelling to the source of the water of life. In this event, Bima has in fact already reached the depths of reality by entering into the realm of his inner being.

He discovers that the water of life cannot be found in the physical world but inside his own being. In a wayang kulit performance, this scene portrays a small version of Bima (Bima Kecil or Bima Katik), who is referred to as Dewaruci. That Dewaruci resembles Bima is not strange, since Dewaruci is in fact Bima's own inner self. The small figure of Bima symbolizes the fact that in the beginning, one's in-

ner being appears insignificant in comparison to one's physical being. Bima comes to realize that essentially, his deepest existence is of a divine nature. When inside Dewaruci's womb, Bima is in truth inside his own being.

In the beginning, Bima sees the ocean as a vast expanse of water with no shore in sight. He has no sense of orientation, and is lost in the desolate ocean where there is no sun, surrounded only by emptiness. This emptiness symbolizes the divine being, and Bima comes to realize that he comes from God. Dewaruci shows Bima a single flame with eight colours: pink, purple, green, grey, blue, yellowish red, orange, and greenish white, and explains that the single flame is the flame of the spirit.

The ray of light with eight colours is the light of blood, like a flower and its scent, its shape and colour, its form and flame (*urub*). Flame stands for life (*urip*), colour (*warna*) stands for screen (*warana*), which is really water (*banyu*). If we turn the words around, they become *banyu urip* or water of life. The eight colours are really a reflection of eight characteristics that can be found in the universe and be perceived by the five senses. These eight characteristics that exist in the universe are known as 'asthabrata', which means eight main precepts: sun, moon, stars, earth, water, sea, wind, and fire. These eight precepts represent the human characteristics of strength, beauty, stability, patience, purity, aptitude, prudence, and tranquillity (ADHIKARA, 1984:40).

So the eight colours, or asthabrata, represent the characteristics of God the Almighty that are contained in the world he created. Bima then sees an ivory doll or a golden doll, and Dewaruci explains that it is made from a substance used in three places (Triloka): a low place, a middle place, and a high place (Janaloka, Indraloka, and Guruloka). Janaloka is the home of the evil spirits, Indraloka is the home of the knights and kings, and Guruloka is the home of the holy ascetics. The little ivory doll is given the name pramana, and the body of pramana

ensures that the life of the human body is preserved.

As long as the heart continues to beat, and as long as *pramana* is in the body, then a person remains alive. *Pramana* does not feel the happiness or sadness felt by human beings. Within a man's inner being, the essence of divine characteristics unite to form a human power known as his inner spirit or soul.

This soul gives life to the spirit, through the bearer of life (*pramana*). It is the soul that supports all the divine characteristics and gives life to all God's creations, remaining faithfully united and inseparable from man. The soul is the essence of the human spirit, and an expression of the divine spirit in its entirety. Bima's journey into his own inner self means that he has attained divine reality.

ETHICAL ASPECTS

Ethics is a branch of philosophy or critical and fundamental ideas or thoughts about moral principles and views. Ethics and moral principles are not on the same level. Moral principles teach us how to live, while ethics tries to understand why we should follow particular moral principles, or how we should adopt a responsible attitude towards various moral principles (SUSENO, 1987:14).

Based on this understanding of moral principles and ethics, there are numerous moral principles or lessons contained in various aspects of *wayang* performances, such as *janturan* (narration), *pacapan* (speech), *ginem* (dialogue), *suluk* (mood songs), and *tembang* (sung poetry). In the story of Bimasuci, there is a moral lesson contained in the scene where Durna orders Bima to search for the water of life on Candramuka mountain.

This incident describes the attitude of a student who must trust his teacher, even though the teacher's request is not easy to carry out. Bima remains faithful to his teacher, Durna, in the real world so that he is able to avoid temp-

tation and not be led astray. He gladly follows Durna's orders and travels to Candramuka to find the water of life. After digging and uncovering many rocks and stones, two terrifying ogres, Rukmuka and Rukmakala, appear and attack Bima. A fight ensues and the two ogres turn out to be reincarnations of Betara Bayu and Betara Indra.

The battle between Bima and the two ogres is the symbol of a person who is starting to meditate, making mental preparations for a spiritual journey. Durna orders Bima to continue his search for the holy water in the forest of Tibrasara in a cave in the hillside of Candramuka, at the foot of Gadamadana mountain.

The name Tibrasara comes from the word *tibra*, which means sad or troubled, and the word *sara*, which means arrow. Hence, Tibrasara can be taken to mean an arrow leading to sadness.

The name Candramuka comes from the word *candra*, which means moon or aphorism, and *muka*, which means face or front. Hence, Candramuka means faced with an aphorism.

The name Gadamadana comes from the word *gada*, which means a bludgeon or weapon used to destroy something, and *madana*, which means love or obsession for something.

The names of the two ogres, Rukmuka and Rukmakala, come from the word *rukma*, which means gold, and is a symbol of wealth. *Muka* means to face something and *kala* means to ensnare. Hence, Rukmuka and Rukmakala mean: greed which can ensnare when faced with wealth. In Adhikara's words, the battle between Bima and the two ogres can be described as follows:

"Oh Bima, what you face (*muka*) in this forest is an aphorism (*candra*), of greed (*raksasa*), and obsession (*madana*) for wealth (*rukma*), faced (*muka*) by a person who finally aims (*sara*) and is ensnared (*kala*) by sadness (*tibra*). Therefore, he is destroyed by the weapon of greed (*raksasa*) inside himself

(ADHIKARA, 1984: 17-18).”

During his journey into his inner self, Bima must pass through numerous obstacles, cleanse himself through concentration, and free himself of evil desires and improper thoughts, until he reaches his goal, to attain total comprehension of his own true teacher. When Bima enters into the womb of Dewaruci, he sees four colours: black, yellow, red, and white. Dewaruci explains that black encourages damaging deeds, anger, and greed.

It begins with the taste of earth, its place is on the forehead, and it becomes refined like a black heaven. If a person becomes trapped there, his views will be turned around and he will become a kind of slithering creature. The colour red encourages desire. It begins with the taste of animals, its place is in the gall bladder, and it becomes refined like a red heaven. If a person is trapped there, his views will be turned around and he will become a kind of crawling creature.

The colour yellow encourages aspirations and calm. It begins with the taste of the wind and the sky, its place is in the lymph, and it becomes refined like a yellow heaven. If a person is trapped there, his views will be turned around and he will become an animal that can fly. The colour white encourages a tendency to forget or carry out misdeeds, and the desire to be better than others. It begins with the taste of water, its place is in the heart, and it becomes refined like a white heaven. If a person is trapped there, his views will be turned around and he will become a fish (TRIMURTI, 1979:15).

According to Adhikara, the colours red, yellow, and black are the colours of human characteristics rooted in the world, in which man has not yet learned to use his five senses properly to perceive that which God has created. Black stands for stupidity, darkness, anger, and tends to perform bad deeds. Red stands for actions led by desire and a lack of wisdom. Yellow stands for human actions which lead to destruction and obstruct the preservation of happiness.

Only white represents human behaviour which leads to purity, well-being, and true happiness. If white can counterbalance the other three colours, namely black, red, and yellow, then the four colours will disappear and human behaviour will be coloured by eight colours which represent the combination of all man's behaviour. (ADHIKARA, 1984:40).

Hence, it can be said that the four colours represent human desires, and in the story of Bimasuci, Bima has managed to control his desires. The clothes worn by Bima are known as *kampuh poleng bang bintulu* and also represent the four desires symbolized by the colours red, yellow, black, and white.

In Javanese culture, *kampuh poleng bang bintulu*, or the cloth worn by Bima, symbolizes the gathering of *sedherek gangsal manunggal bayu*, which means five brothers with equal strength and the same values, the five brothers representing the "character" of every person.

Four of them symbolize the characters known as: *lauwamah* (black), greed; *amarah* (red), quick-temperedness; *supiah* (yellow), kindness and politeness; and *mutmainah* (white), purity and honesty. The fifth is *mayang*, which shows the right direction to travel. In the philosophy of Javanese mysticism, these five brothers are known as *sadherek sekawan gangsal pancer*, each of which is assigned a colour: black, red, yellow, white, and green (SASTROAMIJOYO, 1966:53).

The four desires are always present inside people, and good desires always come face to face with bad desires. In order to reach the right or proper goal, the bad desires (*lauwamah*, *amarah*, and *supiah*) must be controlled and overcome by the pure desire, that it *mutmainah*.

Man's spiritual journey to reach total unity or integration is founded on the principle of the combination of two aspects, that is physical and spiritual aspects, which must work together in harmony to achieve good behaviour. This can only happen if a person can live in death and die in life. "Live in death" means that

while a person is alive, he must repress or kill all desires of the flesh, while to "die in life" means that although a person has killed all desires of the flesh, he must continue to live in the world. Bima has found what he has been looking for and has gained perfect spiritual enlightenment so that his heart is pure and bright, as though he has received divine revelation from God. Bima has become totally one with God (*manunggal*), dead in life, and alive in death (*mati sakjroning urip lan urip sakjroning mati*).

This sense of unity that Bima has achieved is a mystical experience, not an experience based on observation through the five senses but rather an awakening of his sensibility. The story of Bimasuci is anthropocentric in nature, that is man is the object and centre of attention. Man is a creature with both body and spirit. To have a spirit means to have a soul, and man's soul is a creature that can think (*homo sapiens*), meaning he possesses an awareness to reason, feel, create, and desire. Man always questions, always searches, and always wishes to know himself, and at some point in time he wishes to be joined to his Maker.

Spiritual awareness is a reality that is revealed in speculation of the macrocosm (*jagad gedhe*) and microcosm (*jagad cilik*). In Javanese mysticism, the macrocosm means the real world, while the microcosm means the human body.

If a person can find inner balance by controlling physical aspects, he will become a knight who is also a spiritual teacher (*ksatria pinandhita*), and by obtaining a deep understanding of his own spirit, he will become one with God. God here is understood as a transcendent and imminent being. An entity whose form cannot be described, without colour, without shape, without offspring, neither male nor female, and intangible. It can be said that God is an unknown being (*datan kena kinaya ngapa*), God is an empty space (*awang-uwung*). The soul is the essence of a living substance and can be interpreted as the essence of God's own nature that is supported by the human spirit, while

man's spirit is supported by his soul. A perfect human being is one who is aware of his origins, who knows himself, and who makes God real within himself. The characteristics of God that are found in His creations can only be attained by a man who has reached a state of perfection.

EPISTEMOLOGICAL ASPECTS

According to RANDALL and BUCHLER in SUTRISNO, epistemology is the branch of philosophy which focuses on the main problem of the meaning and purpose of human experiences that are more than just knowledge (SUTRISNO, 2009:49).

Meanwhile, TITUS, also in SUTRISNO, states that epistemology is the branch of philosophy concerned with the sources, nature, and validity of knowledge. VEUGER defines epistemology as a study of philosophy which considers, explains, and justifies knowledge in general. HALMYN, on the other hand, states that epistemology is the branch of philosophy concerned with the truth and range of basic knowledge (SUTRISNO, 2009:49)

Based on the thoughts and ideas of these philosophers, truth is the goal of everything we know. The value of truth depends on the accuracy of our perception of an object so that vitality and truth are not measured by objective norms. In *wayang* stories, we encounter a lot of knowledge whose truth needs to be tested, in the hope that if we find the truth of this knowledge, it will increase the degree of certainty and ultimately the level of conviction.

For example, knowledge may be passed on through the senses, through the mind, through intuition, or through divine revelation. In Indonesian philosophy there is also a similar way for acquiring knowledge, through the stages of creating, feeling, desiring (*cipta-rasa-karsa*), with the following levels: awareness of the senses or ego consciousness; silent awareness, united in creation, feeling, and desire; personal awareness or self consciousness; and awareness

of the divine (CIPTOPRAWIRO, 1986:24).

In the story of Bimasuci, Bima succeeds in finding the holy water of life. This event describes the process of gaining knowledge by using human abilities in the form of creation feeling and desire, through different levels of awareness: awareness of the senses, silent awareness, personal awareness, and divine awareness. Bima has heard and understood all of Dewaruci's advice, he knows about the origins of his existence, and is aware of the union between man and God. By becoming united with God, Bima gains knowledge from Dewaruci (The Real Teacher), unconditional knowledge about the origin of human life.

The preparations and mental training that Bima has undergone are with the aim of showing his "feelings," so that reality is captured by his feelings and disclosed within his spirit. In these feelings, his ego has become one with God. In this condition, there has occurred a union between God and all that has been created by man and God. At this stage in the story, Bima is described as entering into the body of Dewaruci (to become one). Then, Bima is given advice by Dewaruci. He is told about the knowledge of letting go, that is letting go of the body and soul. There is also an explanation about the guidelines by which a person should live if he or she wants to learn better behaviour and become united with God, namely to die in life and to live in death. If a person can control or kill all his desires, he will become one with God (*manunggal kawula Gusti*) in a mystical union. In this story, Bima has reached a level of *makrifat* (the highest knowledge in which he can see God), and has achieved perfection of life and gained the knowledge about the origin and purpose of life (*sangkan paraning dumadi*).

After returning to the world, Bima realizes that he is still on earth where man lives, but he has discovered himself, has learned about perfection, and will carry out his obligations in the world, that is to guard and keep safe the world. Bima's actions are based on a strong de-

termination supported by eminent conduct to achieve a state of unity with the Maker.

This principle is a moral obligation and the main goal of practising Javanese mysticism or spiritualism. In Javanese spiritualism, in order to obtain a mystic experience, a person must first pass through a number of stages, namely *sarengat* (the prescriptions of Islamic law), *tarekat* (the path for mystics to follow), *hakikat* (truth or reality), and *makrifat* (the highest knowledge in which a person can see God). During Bima's journey to reach a union with God, he must also pass through the same stages as in Javanese mysticism.

When Bima meets his True Teacher, he witnesses various events, and here he sees the essence of man in his relationship with God. He sees five shadows, a picture of the universe as it is perceived by the five senses and recorded in a person's inner mind as a life experience. These five shadows symbolize the five senses. Next, Bima sees four colours: red, yellow, black, and white, which symbolize human desires. In the next instance, he sees eight colours, which are a reflection of the eight characters found in the universe.

These eight colours represent the microcosm and macrocosm, and in Javanese culture are known as *hastha brata*. Bima's journey to reach these eight colours in the story of Bimasuci constitutes a cosmic understanding. Bima and Dewaruci symbolize the "ego" and the essential power of the divine being, while the eight colours symbolize the power of the universe which is the numinous essence of the human ego. The *hastha brata* contained in the story of Bimasuci, and also in the story *Wahyu Makutharama* essentially present a lesson in leadership for both those in power and society in general.

During the New Order government, *hastha brata* was a doctrine used in the management of government institutions and also a directive for motivating the community. The doctrine *hastha brata* is explained in more detail

below:

1. Hambeging Surya (the character of the sun). The sun gives out heat and light and is the source of life that enables all living creatures to live and grow. A leader must have the ability to stimulate the growth and development of his people, continually giving life and courage to them all.
2. Hambeging Candra (the character of the moon). The moon provides light in the darkness of the night. This means that a leader must be able to give comfort and provide spirit and hope for his people in times of joy and sorrow, and provide light in the darkness.
3. Hambeging Kartika (the character of the stars). The stars radiate beautiful bright light, and from their place in the sky can act as a compass. A leader must set an example for his people by doing good, so that he becomes a point of orientation and a guide for them all to follow.
4. Hambeging Hima (the character of the clouds). Thick cloud produces rain. This means that a leader must have authority and his actions must provide prosperity for his people.
5. Hambeging Samirana (the character of the wind). Wind can travel anywhere without distinguishing between one place and another, filling empty spaces. This means that a leader should be close to his people and his policies should be favourable for all his people so that his leadership can be appreciated by all levels of society.
6. Hambeging Samodra (the character of water or the sea). The sea is a vast expanse of water with unimaginable power. A leader must have a strong vision, be honest, be able to accept criticism, be fair, and be able to offer solutions to difficulties encountered by his people.
7. Hambeging Dahana (the character of fire). Fire has the power to burn and destroy all that it touches. A leader must have the courage to enforce justice and truth without discrimination, and solve all problems that occur.
8. Hambeging Bantala (the character of the earth). The earth is strong and generous. This means that a leader must be humble, be able to put himself in another's place, be honest, expect no reward for his actions, and give rewards to others who do good.

Wayang kulit performances often contain local wisdom about lessons of leadership, taken from various literary sources such as: Wulangreh, Wedatama, Tripama, and so on. One of the lessons about leadership is contained in the work Serat Wulangreh by PAKU BUWANA IV and reads as follows:

1. "Aja nedya katempelan,ing wewatek kang tan pantes ing budi. Watek rusuh nora urus, tunggal lawan manungsa, dipun sami karya labuhan kanga patut, darapon dadi tinuta ing wuri-wuri".
2. "Aja lonyo lemer genjah, angrong pasanakan nyumur gumuling, ambuntut arit puniku, watekan tan raharja, pan wong lonyo nora kena dipun etut, monyar-manyir tan antepan dene lemeran puniki".
3. "Para penganan tegesnya, genjah iku cecegan barang kardi, angrong pasanakan liripin, remen salah miruda, mring rabine sadulur miwah ing batur, miwah sanak myang pasanakan, sok senenga den ramuhi".
4. "Nyumur gumuling tegesnya, ambelawah datan duwe wewadi nora kena rubung-rubung, wewadine kang wutah, buntut arit punika precekanipun abener ing pangrepe nanging garathel ing wuri".

The lesson about leadership contained in the words of Pangkur essentially states that there are six things a leader must avoid: *aja lonyo*, *aja lemeran*, *aja genjah*, *aja angrong pasanakan*, *aja nyumur gumuling* and *ambuntut arit*. *Aja lonyo* means that a leader should not be hesitant when making a decision; *aja lemeran* means that a leader

should not easily succumb to all his desires as it will lead to extravagance; *aja genjah* means that a leader must work hard and be responsible for all his actions; *aja angrong pasanakan* means that a leader must not disturb another man's wife or have an extra-marital affair; *aja nyumur gumuling* means that a leader must be able to keep a secret; and *ambuntut arit* means that a leader must have noble qualities.

Another example of local wisdom that is also often presented in wayang kulit performances in scenes containing a priest and a knight is known as Panca Pratama (the five best qualities that a leader should have): *mulat, amilala, amiluta, miladarma* and *parimarma*. Panca Pratama is taken from the literary work Serat Witaradya which was written by RANGGAWARSITA, a literary scholar who resided in the Surakarta palace from the reign of PAKU BUWANA VII to PAKU BUWANA IX.

The meaning of Panca Pratama is: (1) *mulat* (to be cautious or careful), which means that a leader must understand the capabilities of his subjects and be cautious of both those who are good and those who are evil; (2) *amilala* (to look after or to pamper), which means that a leader must be able to give appreciation to those who do good deeds or those with accomplishments; (3) *amiluta* (to persuade or coax), which means that a leader must be able to approach his subjects with words of comfort, and provoke a sense of respect and love for their leader and their country; (4) *miladarma* (to wish for wisdom), which means that a leader must be able to give enlightenment and teach his people how to attain spiritual fulfilment, and also honour his people; (5) *parimarma* (to have pity or compassion), which means that a leader must have a strong sense of humanity and the ability to forgive.

Another lesson about leadership which is often presented in certain scenes of a wayang kulit performance is about the concept of Olah Praja (public management) and Tata Praja (public administration), as quoted from the work

Serat Narapati Tama, written by PAKU ALAM I, which states that a good leader is one who has the following qualities: *wikan-wasitha, wicaksanengnaya, mengku ning uga ngayomi, wening nguri budaya, wenang ngluberi*, and *waskitha prana*.

This means that a good leader is one who has the following qualities: (1) *wikan*, or the skill to master government concepts and doctrines about politics and security; (2) *wicaksanengnaya*, which means the ability to develop and apply his sense of authority to all corners of the world; (3) *mengku ning uga ngayomi*, which means the ability to master all the ins and outs of his duties as a leader while at the same time protecting his people; (4) *wening nguri budaya, wenang ngluberi*, which means the ability to support and develop his culture and to delegate his power and share his wealth, and also the ability to choose and decide what is important, while maintaining peace and spiritual stability and trying to make the world a more beautiful place (*berbudi bawaleksana, anbeg darma, memayu hayuning bawana*). In addition a leader must also be able to protect and shelter his people and to increase their dignity and standard of living (*ngrungkebi kumrembyahing ngagesang*); and (5) *waskitha prana*, which means the ability to look far into the future and to have knowledge and wisdom.

In the Gara-gara scene of a wayang performance, which presents the characters of Semar, Gareng, Petruk, and Bagong, there are also often lessons about leadership which are presented in a comic fashion or through sung poetry (*tembang macapat*). For example, Petruk may sing tembang Sinom from Serat Wedhata-ma by Sri Mangkunegara IV (1853-1881), which reads as follows:

“*Bonggan kang tan mrelokena,
mungguh ugering ngaurip,
uripe lan tri prakara,
wirya, arta, tri winasis,
kalamun kongsu sepi,
saka wilangan tetelu,*”

*telas-telasing janma,
aji godbong jati aking,*

temah papa papariman ngulandara ”.

(If a person does not pay attention to the basic needs of life,

that is three basic needs, work (status), money, and intelligence,

if a person does not have these three things,

he will lose his status as a human being,

a dried teak leaf will have more worth than such a person).

One of the characters who often presents local wisdom in a wayang kulit performance is Semar. For example, he may say that a leader must stand in front to give an example and give motivation, and stand behind to give moral support and material support (*ing ngarsa sung tuladha, ing madya mangun karsa, tut wuri handayani*). This lesson comes from the cultural expert, R.M.SAS-RAKARTANA, and one of Indonesia's educational leaders, Ki Hajar Dewantara.

Another lesson is Tri Dharma: *melu bandarbeni, melu hangrungkebi, mulat sarira angrasa wani* (to own, to preserve, and to always carry out self-correction through introspection), which is a value of nationalism that a leader must possess. The Tri Dharma doctrine, which is a form of advice, motivation, and also a message, is taken from a work by MANGKUNEGARA I or RM. SAID who ruled in the Mangkuegaran Palace from 1757-1795 AD.

Other Javanese expressions conveyed in the world of wayang performances include: *nglurug tanpa bala, menang tanpa ngasorake, digdaya tanpa aji, sugih tanpa bandha ; nglurug tanpa bala, tanpa gaman, ambedhab tanpa perang, tanpa pedhang, menang tanpa mejabi, tanpa nyakiti, menang tanpa ngrusak ayu, tan ngrusak adil, yen unggul sujud bekti marang sesami*. Broadly speaking, these expressions mean that a leader must be skilled at diplomacy, able to conquer his political enemies in such a way that they are unaware, and

always give priority to humanitarianism and a sense of family. Wayang scenes which present holy men such as Abiyasa who is confronted by Abimanyu also contain advice in the form of euphemisms, such as: *leladi sasaming dumadi, mamayu hayuning sesami, leladi sesaming umat, mamayu hayuning jagad, ngawula dhateng kawulaning Gusti, mamayu hayuning urip*, which means that a leader must have a noble character and always carry out his duties as a public servant, by serving his people and not by being served, always try to make the world more beautiful, and always remain reverent in his actions.

Other lessons about leadership that are contained or implied in wayang performances include lessons on moral behaviour, which state that a leader must be loving and caring, have a deep sense of humanitarianism, be just, be able to accept constructive criticism, and always be able to adapt to different situations and conditions (*asih mring sesami, adil paramarta, sabar, momong, momor, momot*).

The following expression has become the basic principle for leadership in the headquarters of the Indonesian National Army : *“Taqwa, ing ngarsa sung tuladha, ing madya mangun karsa, tut wuri handayani, waspada purba wisesa, ambeg para marta, prasaja, satya, gemi nastiti, blaka, dan legawa”*, which means “Be reverent, give an example from the front, give encouragement from the middle, and protect from behind, always act carefully, be wise, honest, loyal, not extravagant, down to earth, and kind-hearted.

The leadership values that are contained in *hastha brata* and *panca pratama*, and written in ancient literary works, are still relevant today. If we compare the local wisdom of Indonesia with western management systems, they are essentially the same in that they promote truth and wisdom. In the west, truth is sought through logic and reason, while in the east, or in Indonesia, it is sought through contemplation or meditation.

Therefore, a wayang performance should not only be viewed by its visual aspects

but also by the religious and cultural aspects contained therein, which can be used to solve many of life's problems. Advances in technology and information have influenced people's lives and dragged them in the direction of pragmatism, materialism, hedonism, and meaninglessness. For this reason, it is hoped that art or wayang performances can help to balance people's lives against economic advances, which in turn will improve the quality of people's lives. It is hoped that by understanding and appreciating the values contained in wayang performances, people will develop attitudes of respect, tolerance, harmony, peace, and courtesy in a multicultural society.

MYSTICISM IN THE STORY BIMASUCI

MYSTICISM

The term mysticism comes from the Greek word "muo" which means to cover the face or shut the mouth, to conceal. Hence, mystical means something that is hidden or contains a secret (SURAHDJO, 1983:1). The word mystical has been around since pre-Christian times, such as in the mystery of religion where mysticism was a secret ritual. Since the birth of Christ, the term mystic has been used to interpret allegorical meanings in deep, abstract, complex and theologically problematic Christian teachings through mystical interpretations.

In subsequent developments, the term mystical more often refers to spiritual reality, that is total spiritual comprehension which is intimate and full of emotion in the existence of absolute reality which is full of secrets (mystical union). In the west, during the era that came next, the term mystical took on a number of different connotations, depending on who was responsible for defining the term (SURAHDJO, 1983: 1-2).

Javanese mysticism is generally known as kebatinan. The word kebatinan comes from an

Arabic word which means inside, essence, internal, in the heart, hidden, and mysterious. The practice of kebatinan is an attempt to communicate with the origins of reality, and as a branch of knowledge, kebatinan studies the place of human beings in the world and in the cosmos, based on the belief of a true union between all that exists (MULDER, 1983:22). A person who practices kebatinan must follow a lonely and dangerous path which will lead him or her to the discovery and comprehension of the highest form of reality. According to DJOJODIGUNO, *kebatinan* can be divided into four categories, as follows:

1. Those who place importance on ethics and morality, and in their day to day ;
2. Lives always avoid bad or evil words and deeds, have complete trust in God, accepting and acquiescing to all that He has given them and putting it to the best possible use;
3. Those who place importance on metaphysical aspects, based on philosophical thoughts and beliefs about the universe and themselves;
4. Those who place importance on occultism or use special powers either on themselves or on their surroundings, such as to cure disease, to predict the future, and to help others. On the contrary, people who use these special powers to do evil, such as by meditating, casting magic spells, making people sick or by mediumship, are also included in this category;
5. Those who place importance on creating a union with their place of origin, or who attempt to be reunited with God. These people are called mystics (*unio mystica* = mystical union). When hearing that someone has died, a Moslem will say "*Inna Lilahi wa inna Illaihi roji'un*" (from God we come and to Him we return). Mystics or followers of Sufism try to unite with their God while they are still alive so that they have prior experience before they die (TRIMURTI, 1979:12).

Kebatinan may also be defined as a spiritual path, which in its development has come to include two types, outlined as follows:

1. Human behaviour which aims to discover the origin of life, perfection, truth, or God. This behaviour is universal and has developed in all religions, and is known as mysticism and the esoteric path. Hinduism has yoga, Buddhism has samad (blessings bestowed by magical powers), Taoism has meditation, Judaism has kabbalah, Christianity has mysticism, Islam has mysticism or Sufism, and Indonesia has a special form of mysticism known as suluk.
2. Human behaviour which attempts to make a connection with spirits or supernatural beings, which is usually known as supernaturalism or spiritualism. This also often includes kanuragan, the development of supernatural powers which are potentially found inside every person. These powers are now also referred to as paranormal powers (ABDULLAH 1988:72).

The goal of Javanese mysticism is to achieve unity between man and God. Through this true unity, man gains knowledge (*kanruh*) of his origins (*sangkan*) and the goals (*paran*) of all that has been created (*dumadi*).

This mystical journey passes through four stages, beginning from the outside and travelling inward, as follows:

1. *Sarengat*:

This is the lowest stage of mysticism, respecting and living according to one's religion; controlling one's desires, learning how to treat others and how to treat all that can be found in this world; carrying out one's obligations seriously, respecting and honouring one's parents, teachers, and the king, in the awareness that by honouring them we are honouring God.

2. *Tarekat* :

This is the stage in which a person leaves

behind the worldly and seeks that which is more spiritual or mystical. The essence of the behaviour in the first stage must be better understood and improved. Noble and sacred efforts are made and the basic spiritual and physical preparations are carried out in anticipation of meeting God.

3. *Hakekat*:

This is the stage for facing the truth, the stage for developing to the full one's awareness of the essence of prayer and of how to serve God, gaining a deep understanding that the only way for anything to exist is to become a servant of God, to become a part of all that depends on the whole cosmos. Regular prayers begin to lose importance because the entire life and actions of a person are a single continuous prayer devoted to God. Differences between one religion and another are no longer significant and behaviour becomes instantaneous.

4. *Makrifat*:

This is the final and highest stage in which man becomes one with God (*jumbuhing kawula lan gusti*). In this stage, a person's spirit becomes integrated with the spirit of the universe and all of a person's actions are devoted to God. A person's life is one continuous prayer, whether he is working, meditating, sleeping, or eating. At this stage, a person will shine, like the light of the full moon lighting up the earth, and through his presence, others will gain inspiration to become God's representatives in this world (MULDER, 1983 : 25).

In WIRIT HIDAYAT JATI, which teaches knowledge of *makrifat* (the highest level of knowledge in which a person can see and become one with God) for a perfect life, it states that Islamic teachings have four levels: syariat, tariqat, haqiqat, and makrifat, to distinguish the level of a person's spiritual and physical devoutness. A person's devoutness, or spiritual journey, which in the history of the Islamic culture is known as Tasawuf or Sufism, is known in Indo-

nesia as Ilmu Suluk.

The four levels stated above are understood and experienced through physical devotion (*lakuning badan*), devotion of the heart or mind (*lakuning ati*), spiritual devotion (*lakuning nyawa*), and devotion of the senses (*lakuning rasa*), through four stages or levels: *main-meneng*, *tabid ening*, *makrifat-awas*, and Islamic awareness.

The ultimate goal of devotion is to reach God, or to understand the beginning and end of life (*waskita ing sampurnaning sangkan paran*). The journey towards God is undertaken by applying the knowledge of makrifat, by understanding the essence of the divine being, learning how to reach the final destination through moral behaviour and meditation (CIPTOPRAWIRO, 1986: 73-74).

In the Moslem religion, tasawuf is the study of matters pertaining to the divinity and its connection with a human desire that is encouraged by a love of God and always strives to become closer to Him by searching for a direct connection and following a holy path. This knowledge is known as Ilmu at-tasawuf. Human life is compared to a journey, and the search for God is described as a person on a journey (known as salik). The goal of salik is to gain perfect knowledge so that man's soul can be reunited with its origins in God. This journey must pass through four stages of life: *syariat*, *tariqat*, *haqiqat* and *ma`rifat* (1971 : 9).

According to MANGKUNAGARA VII in his book entitled *On the Wayang kulit (purwa) and its Symbolic and Mystical Elements*, translated by CLAIRE HOLT, the role of the mystical processes can be described as four kinds of meditation, as follows:

1. Meditation to reach temporary goals of a destructive nature through black magic or witchcraft;
2. Meditation to gain great power or strength in order to achieve positive goals;
3. Meditation to discover the secret of Existence;

4. Meditation to free oneself of all worldly desires (MANGKUNEGARA VII, 1957:13-18).

The first stage can be carried out through contemplation and meditation to achieve worldly or magical goals that can even lead to the destruction of others, with the aim of seeking profit or reward. This kind of mysticism is generally regarded as a sin as it disturbs the structure of the cosmos. It is often referred to as black magic and is likely to lead to bad consequences for the person responsible.

The second kind of meditation is to achieve positive goals, despite being encouraged by a desire for profit or reward. There are different opinions about whether or not this type of meditation should be allowed. In the past, this kind of white magic was used by kings and political leaders for the purpose of making the world better, in which case it is still permitted. The third and fourth kinds of meditation are used for the right kinds of spiritual or mystical purposes and are related to the stages of *hakekat* and *makrifat* consecutively. That is, meditation encouraged by a desire to "hear the aura of the divine being" or a "quiet voice" that aims to gain a divine revelation from the highest being and requires continual self-cleansing of the mind and the body through moral conduct and attitudes. The successful practice of this kind of meditation is considered beneficial for society and has the power to destroy evil powers and egoism while at the same time spreading justice and prosperity (MULDER, 1983: 25-26).

Kebatinan is essentially a "school" for individuals to learn how to undertake a mystical journey. In all its different variations, kebatinan is a spiritual human culture which helps to calm the spirit and senses. In order to achieve this sense of calm, a person must surrender him or herself. In the instance of surrender, a person's inner self will intuitively experience the presence of God. This mystical union is essentially free to flow in any direction, and it is initiated by "another party". What a person is seeking depends on his preparations and process of

self-cleansing.

The practice of kebatinan is the manifestation of the views of Javanese mysticism in which the structural coordination of events or truth becomes the “cause” of those events. Man must play the role of a specified creature but in a deeper analysis, he must be present as the holder of the key to his own freedom. The practice of mysticism uses a style of reasoning which emphasizes the use of “feeling” to discover direct knowledge, in which events and experiences are explained through principles of harmony and coordination in the unity of life.

This unity is described as a hierarchy of all physical and spiritual aspects, in which the physical aspects are connected with material objects, while spiritual aspects are connected with intuition and calm. The aim of kebatinan is to develop these spiritual aspects (MULDER, 1983: 38).

Based on the above explanation, we can conclude that mysticism is the teaching of hidden secrets that are present in all religions and involves a spiritual journey to discover God the Almighty. In other words, it is knowledge which teaches a person how to become united with God. Javanese mysticism is also called kebatinan.

The practice of Javanese kebatinan is also called kebatinan. The practice of Javanese kebatinan is a personal effort to attain unity with God. In order to gain a complete understanding of mysticism and achieve a union with God, a person must pass through four stages: *sarengat*, *tarekat*, *hakikat* and *makrifat*.

Tasawuf or sufism is a term which in Indonesian mysticism is known as suluk. In order to distinguish between levels of physical and spiritual devoutness in the Islamic religion, there are also four levels, known as syariat, tariqat, haqiqat and makrifat. In Islam, tasawuf is the study of matters pertaining to the divinity and its connection with a human desire that is encouraged by a love of God and always strives to become closer to Him by searching for a di-

rect connection and following a holy path.

Kebatinan is essentially a human culture which helps to calm the spirit and senses and can be achieved through a mystical method, that is by surrendering oneself, and in the instance of surrender, a person’s inner self will intuitively experience the presence of God.

THE STORY OF BIMASUCI AS AN EXPRESSION OF JAVANESE MYSTICISM

During the 18th and 19th centuries, literary scholars in the Surakarta palace wrote many literary works which contain, either implicit or stated directly, teachings about Javanese mysticism, one of which is the work of Javanese sung poetry by YASADIPURA I entitled Bimasuci.

The story of Bimasuci describes the journey of man to discover his own self at the beginning of his mystical journey. This mystical journey is the personal endeavour of Bima (who represents man) to uncover the secret of “Existence” and to discover the true essence of life.

Before discussing the expression of mysticism in the story of Bimasuci, first I will quote a number of opinions about the values contained in this work and also the goal of the writer (YASADIPURA I) in writing the work Serat Bimasuci. The goal of the writer was to share his knowledge about philosophy and religion, as is reflected in the first verse of his work, as follows:

“Niban ndoning ulun manurat Sri

Mring mamrih mamardawa

Tyas wigena panjutane

Juwet silarjeng tuwuh

Wabananing kahanan jati

Sujana para marta, witaning tumuwuh

*Minangun ingkang sasmita ginupita ing kawi reh
Bimasuci*

Winangun lawan jarwa

My aim is to emulate the noble men who usually give beneficial advice, encouraged by a great desire to give information about the journey towards a perfect life which leads to the conclusion of true life, where such information is possessed by literary scholars with high aspirations. The purpose of this life journey is to leave behind the ordinary life. I present my information in the form of a story filled with symbolism (an omen), in a Javanese poem by the name of Bimasuci (ABDULLAH, 1971: 9).

The essence of this story as presented in a wayang scene is the mystical journey of a man who wishes to be guided to reach a true understanding of the meaning of life's origins, and must meditate in order to do so. Meditation (*semedi*) in institutional language is known as *patrap*. In the story of Bimasuci, this noble goal is portrayed by the character of Bima in his search for the water of life (MANGKUNEGARA VII, 1933 : 89-95).

According to POERBATJARAKA, the story of Dewaruci is still believed to contain a lesson about the knowledge of perfection or liberation, and Javanese people consider it to be a book about the knowledge of perfection. This clearly means mysticism (POERBATJARAKA, 1940 : 3-6). SOEBARDI in his book entitled *The Book of Cabolek* states that the mystical content in the story of Dewaruci has a higher and more ethical meaning and has the effect of improving the spiritual lives of Javanese people. The character of Bima portrays a mystic with a high level of skill. After meditating and living as an ascetic, he finally reaches the ultimate goal of man, the "water of life" (SOEBARDI, 1975 : 45-50).

P. ZOETMULDER, in the magazine *Djawa*, states that in his search for the water of life, the popular figure of Werkudara (another name for Bima) gains guidance and true knowledge, which is not rooted in the lives of the Javanese people. Indeed, spiritual life is the foundation which forms the essence of Javanese culture (ABDULLAH, 1986:11).

Based on the opinions of MANGKUNEGARA, PURBATJARAKA, ZOETMULDER, and SOEBARDI, the story of Bimasuci or Dewaruci symbolizes man's union with God through the water of life. The journey to find the water of life is through moral conduct, isolating oneself from the world, and meditation. In the meditative state, man gains profound knowledge and understanding which enables him to become one with God.

This true unity is expressed in several of the verses of Bimasuci. The essence of Javanese mysticism is found in some of the words of the sung poetry, as follows:

"Sirna patang prakara na malih, urip siji wewolu kang warna, sang Wrekudara ature; punapa namanipun urup 5iji wolu kang warni, pundi ingkang sanyata, rupa kang satuhu, wonten kadi retina, wonten kadi maya maya angeboti wonten abramarkata. Marbudyengrat Dewaruci anging, 'iya iki kajatening tunggal, saliring tegese 'iya na ing sireku, towin iya isining bumi, ginambar angganira lawan jagad agung, jagad cilik tan prabeda, purna ana lor kidul kulon puniki wetan ing dhuwur ngandap. Mivah abang ireng kuning putih, iya panguripe ing bawana jagad cilik jagad gedhe; pan padha isinipun tinimbangaken ing sira iki, yen ilang warnaning kang jagad kabeh iku saliring reka tan ana, kinimpulaken aneng rupa kang sawiji tan kakung tan wanadya. Kadya tawon gumana puniki kang asawang putran-putran denta, lan payo dulunen kowe. Wrekudara andulu ingkang kadya peputran gadhing, caya muncar kumilat, tumeja nggunggungung, punapa inggih punapa, warnaning Dzat kang pinrih dipun ulati kang sajatining rupa.

Anuri aris Dewaruci iku dudu ingkang sira sedya kang mumpuni ambek kabeh, tan kena sira dulu tanpa rupa datanpa kalimeku kang ginambar, wus kaasta sanalika aywa lali, ulun tubu ambekna.

Warni tan gatra tan satmata, iya tanpa dunung mung durnunung mring kang awas, mung sasmita aneng ing jagad ngebeki, dinumuk datan ana. Dene iku kang sira tingali kang asawang pepu-

tran, mutyara, ingkang kumilat cahyane, angkara-angkara murub, pan pramana arane 'nenggih, uripe 'kang sarira Pramana puniku, tunggal ane 'ng ing sarira, naggig datan milu sungkawa prihatin, enggone'ane 'ng raga

Datan milu mangan turu nenggih, iya nora milu lara lapa, ye`n iku pisah enggone; raga kari ngalumpuk, yekti lungkerah badan sирerki, ya iku dening suksma, iya iku sinungsib anandhang urip, ingaken rahsaning Dzāt”.

Translation:

The four colours disappear and another light appears with eight colours. Werkudara asks about the meaning of the light with eight colours, what is real, what really exists like a radiant jewel, some shine dimly and others burn brightly.

Dewaruci says that in essence, all that exists in the world is as one, all the colours are inside yourself, all the earth is drawn on you, and there is no difference between the macrocosm and the microcosm, the beginning and the end, north and south, west and east, or top and bottom.

The colours red, black, yellow, and white represent life in the world, the microcosm and macrocosm and all that they hold are contained and depicted inside Bima. If the world disappears, its contents no longer exist, they are all gathered together in a single form, neither male nor female, like a tiny bee, like an ivory doll, radiating light, shining brightly, giving off the colour of the Entity whose true form is unknown.

Dewaruci answers lovingly that this is not what Bima is seeking, that the one who has power over all cannot be seen, is without colour and without form, cannot be touched. That which the eyes can see has no place and is only found in those who have gained a true understanding, it is only an omen which fills the world but cannot be touched.

What you see, that which appears to shine

like a pearl doll, glowing and burning bright, is called Pramana. The life of Pramana becomes one within but feels no joy or sorrow, its place is in the body.

It neither eats nor drinks, feels no cause for trouble if it loses its place and man meets his end. How weak is your body. That is The Almighty God, who can feel, who is kept alive by the soul, who gives life, and who is known as the mysterious being.

These few verses from Serat Dewaruci explain Dewaruci's advice to Werkudara and are the essence of Javanese mysticism as contained in the story of Bimasuci. Dewaruci's advice about the four colours, black, red, yellow, and white, is that they represent human characteristics. Pramana is the one who keeps life in balance, the soul. The text also explains about God's immanence in the large world (the universe and macrocosm) and the small world (the microcosm), between which there is no difference.

Man, the universe, and God are a single entity in which all communicate with each other. The union between man and the universe represents the unity of the macrocosm (the physical world) and the microcosm (the spiritual world). Man is always in communication with God. The unity of the measureless universe is achieved by the interconnection of all the units within. The unity experienced by Bima can be achieved because of his moral conduct to cleanse both body and soul until he gradually reaches a level of spiritual awareness and feels himself to be inside a place without limits and attains a sense of sublime unity. Bima's unity with Dewaruci can be referred to as *curiga manjing warangka*, *warangka manjing curiga*, which means that the keris is one with its sheath and the keris's sheath is one with the keris itself. The keris represents the nature of God and the sheath represents man. *Manjing* means united. Hence, the meaning of the above expression is that the nature of God is united with man and man is united with God.

The knowledge Bima gains that enables him to become one with God is a mystical experience, not an experience from his five senses but from his sensory perception. The next part of the text compares the teachings of Javanese mysticism with the teachings of the mysticism contained in the story of Bimasuci. The story of Bimasuci is anthropocentric. Man becomes the object and centre of attention. Man is a creature with both body and spirit. His spirit is his soul, and a creature with a soul is one who can think (*Homo sapiens*), so a human being has the ability to reason, feel, create, and desire. Man always asks questions, always searches for answers and is constantly searching for himself until he reaches a point where he wishes to become one with his Maker.

Spiritual awareness is the reality that is revealed in speculation of the macrocosm (*jagad gedbe*) and microcosm (*jagad cilik*). In Javanese mysticism, the macrocosm symbolizes the physical world while the microcosm symbolizes the human body. If man can find a spiritual balance by controlling his physical desires, he will become a person of noble qualities and at the same time a spiritual teacher (*ksatria pinandita*). By entering into the depths of his own soul he will become one with God.

In this instance God is understood to be a transcendent and immanent being, an unknown entity, without colour, without form, without offspring, neither male nor female, and intangible. God is *datan kena kinaya napa* (an unknown being), an empty space. The soul is the essence of a living substance, and can be interpreted as the essence of God's own nature that is supported by the human spirit, and vice versa, man's spirit is supported by his soul.

A perfect human being is one who is aware of his origins, who knows himself, and who makes God real within himself. The characteristics of God that are found in His creations can only be attained by a man who has reached perfection.

In Javanese mysticism or kebatinan, it

has been stated that in order to undergo a mystical experience, a person must pass through the stages of *sarengat*, *tarekat*, *hakekat*, and *makrifat*. Bima's mystical journey to reach a union with God also passes through a number of stages similar to those in Javanese kebatinan (*sarengat*, *tarekat*, *hakekat* and *makrifat*). In *sarengat*, a person learns how to control his desires, how to treat his fellow human beings, and how to treat all that exists in this world. In this stage, Bima has the determination and courage to confront death and is willing to follow whatever his teacher orders him to do with the same sense of determination, due to his faithfulness. Bima's mental preparations include controlling his greed and other desires of the flesh. This is depicted through Bima's battle against the two ogres, Rukmuka and Rukmakala.

In the *tarekat* stage, if a person has already learned how to lead a clean life, he is now required to think about the "path" he should take to lead him towards his ultimate goal. He must develop his experiences in the spiritual world until he meets and becomes one with God. In this stage, Bima is described as entering into the middle of the ocean and coming face to face with a dragon which attacks him but is then killed by Bima. In his exhausted state, allows himself to be carried along by the waves until he falls unconscious. This symbolizes that Bima has broken free from all worldly ties.

In the *hakekat* stage, Bima meets Dewaruci who appears in the form of a small child (*lare bajang* or Bima Katik) who is none other than Bima himself in his deepest existence which is of a divine nature. Here, Bima meets his true teacher and then witnesses several events. He sees the essence of man in his relationship with other human beings, with nature, and with God as follows:

1. *Pancamaya* (five shadows), a picture of the universe as it is perceived by the five senses and recorded in a person's inner mind as a life experience. These five shadows symbolize the five senses.

2. *Catur warna* (four colours), black, red, yellow, and white, which colour human behaviour. These four colours symbolize human desires.
3. *Hastawarna* (eight colours), a reflection of the eight characters found in the universe that can be perceived by the senses and stored as five shadows in the human mind and heart. Hence, there is no difference between the universe and the small world, or the five shadows that are kept in man's heart and mind. The eight colours symbolize the unity of the macrocosm and microcosm.
4. Sang Pramana is the Holy Spirit which gives life to the human body, and whose true place and concern is to protect the balance of human life, the soul. This stage also explains God's immanence, the divine nature of all that He has created in the universe, or macrocosm, and microcosm, between which there is no difference.

In the makrifat stage, man will experience or gain justification through his service to God the Almighty. He will become aware of his union with God. In this stage, Bima is described as entering the body of Dewaruci (becoming one).

Bima is then given advice by Dewaruci about the knowledge of liberation, about how to break free from the soul and the body. It also describes the guidelines that a person should follow if he wishes to improve his moral conduct and become one with God, that is to die in life and to live in death (*mati sajroning ngaurip*).

To live in death means that while a person is still living in this world, he must control his desires, while to die in life means that although a person has controlled his desires, he must continue to live in the world. If a person can overcome all his desires, he will become one with God in a mystical union. In this case, Bima manages to reach the stage of makrifat by achieving a perfect life and discovering the origins and goals of life.

Bima then returns to the universe and realizes that he must continue to live on earth with other human beings. He knows his own self and has attained perfect knowledge, and will carry out his good work on earth by protecting and keeping safe the world. Bima's determination is supported by his perfect moral conduct so that he is able to discover the meaning of the hidden entity. He becomes one with God. This final principle is a moral obligation and the main goal in the practice of *kebatinan*.

BIBLIOGRAPHY

- ABDULLAH.
1971 August 1971. "*Simbolik dalam Dewarutji dan Psikologi Yung*", paper presented at Pusat Pewajangan Indonesia in Teater Arena Pusat Kesenian Djakarta, Taman Ismail Marzuki, 3 August 1971.
- ADHIKARA SP.
1984 *Unio Mystica Bima*. Bandung : ITB
- CIPTOPRAWIRO, ABDULLAH.
1986 *Filsafat Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka.
- CIPTOPRAWIRO, ABDULLAH.
1988 *Makna Widya Pandawa Moksa*, in a special edition of *Gatra*; 70-72.
- DIWATI, RETNO.
1988. "*Tinjauan Filosofis dan Serat Dewaruci*". Dissertation for Literature Degree. Jakarta, Faculty of Letters, Universitas Indonesia.
- DE YONG. S.
1976. *Salah satu Sikap Hidup Orang Jawa*. Yogyakarta, Yayasan Kanisius.
- MAGNIS-SUSENO, FRANZ.
1982. *Kita dan Wayang*, Jakarta : Lempeng.
- MAGNIS-SUSENO, FRANZ.
1984. *Etika Jawa*. Jakarta : Gramedia.

- MANGKUNAGARA VIII, K.G.P.A.A.
1933 "Over Wayang Kulit Purwa in het algemeen en over de daarin voorkomende Symbolische en Mystie ke Elementen". Djawa Magazine: 89-95.
- MANGKUNAGARA VIII, K.G.P.A.A.
1957 *On the Wayang Kulit (Purwa) and it its Symbolic and Mystical Elements Translated from Dutch by Claire Holt*. New York: Cornell University Press.
- MULDER, NIELS.
1983 *Kebatinan dan Hidup sehari-hari Orang Jawa*. Jakarta: PT Gramedia.
- POEDJAWIJATNA, I.R.
1983 *Manusia dengan alamnya. Filsafat Manusia*. Jakarta Bina Aksara.
- SASTROAMIDJOJO, A. SENO.
1964 *Renungan tentang Pertunjukan Wayang Kulit*. Djakarta: Kinta.
- SASTROAMIDJOJO, A. SENO.
1967. *Dewa Ruti*. Djakarta; Kinta.
- SOEBARDI, S.
1975 *The Book of Cabolek*. The Haque: Martinus Nijhof
- SOETARNO.
1977 "Le Role de La Musique dans Les Arts du Spectacle a Java" These de Doctorat de troisieme cycle. Paris: Universite Paris VII
- SOETARNO.
1988. "Aspek filsafat dalam Pakeliran" Paper for Tenaga teknis Pamong Kesenian Depdikbud.
- SOETARNO.
1988 "Perspektif Wayang dalam Era Modernisasi" Surakarta: ASKI Surakarta.
- SOETARNO.
1988 "Unsur-unsur Estetis dalam Pedalangan Wayang Kulit Jawa Tengah" Surakarta: ASKI Surakarta.
- SOETARNO.
2005 *Pertunjukan Wayang dan Makna Simbolis*. Surakarta : STSI Press.
- SOETARNO.
2010 *Teater Wayang Asia* . Surakarta : ISI Press.
- SOETARNO, SARWANTO.
2010 *Pertunjukan Wayang dan Perkembangannya*. Surakarta : ISI Press.
- SRI MULYONO,
1979. *Simbolisme dan Mistikisme dalam Wayang*. Jakarta: Gunung Agung.
- SUTRISNO, SLAMET., KASIDI H., PURWADI, JOKO
- SISWANTO., MIKKA W.N, IVA ARIANI .
2009 *Filsafat Wayang*. Yogyakarta : Sena Wangi.
- SURAHARDJO, Y.A.
1983. *Mistisisme. Suatu Introduksi di dalam Usaha Memahami Gejala Mistik Termasuk yang ada di Indonesia*. Jakarta: Pradnya Paramita.
- SUYANTO.
2009. *Nilai Kepemimpinan Lakon Wahyu Makutharama* .Surakarta: ISI Press.
- TANOYO, R.
1979 *Bima Suci*. Jakarta: Balai Pustaka.
- TRIMURTI, S.K.
1979. "Serat Dewaruci dan Pengertian Sufisme di Dalamnya" *Warta Wayang* 3 (1979): 12-15.

3

ESTETIKA WAYANG

Kasidi Hadiprayitno

Abstrak

The basics are the puppet aesthetic perspective of the relation elements of beauty in the unity of the structure of the wayang. Understanding the true aesthetic beauty rests on the concept of thought that developed and followed by Western thinkers, however, in the operatate of implemetation still refer to terms that are known in the art of traditional puppet convention. Not all data in the beauty of the puppets can be presented in this short article, but limited to the aspects of beauty essentials only such convention and modernity in the universe puppet, puppet or convention in the art of puppetry, in the currency of view of the puppet, and aesthetic concepts in art puppetry and puppetry.

Keywords: Aesthetics, puppet performances, and aesthetic concepts.

PENDAHULUAN

Tulisan ini mengungkap dasar-dasar estetika dalam pertunjukan wayang kulit purwa. Perlu disampaikan bahwa tulisan ini sesungguhnya merupakan salah satu pemikiran yang mendasari satu penelitian yang telah dilakukan beberapa waktu yang lalu atas sponsor dari DP2M DIKTI Jakarta tahun 2011-2012.

Pijakan yang dipakai sebagai dasar pemikiran adalah estetika, yaitu konsep keindahan yang dicoba untuk melakukan pengkajian pertunjukan wayang kulit purwa. Pertunjukan wayang kulit purwa adalah sebuah seni pertunjukan tradisional Jawa yang hingga jaman sekarang ini terbukti masih eksis di era jaman modern. Bahkan kesenian wayang mampu menembus lingkungan dunia, hal ini terbukti dengan diakuinya oleh Unesco bahwa wayang merupakan 'a Masterpiece of Oral and Intangible Heritage of Humanity' pada 7 April 2003, dengan demikian pengembangan dunia sudah sedemikian luas, sehingga Negara dan bangsa Indonesia secara moral harus ikut bertanggungjawab atas predikat ini. Harapannya ke depan wayang men-

jadi pusat perhatian jagad raya.

Penelitian yang telah dilakukan ini, sekali lagi bertolak dari pertunjukan wayang, sehingga orientasinya adalah segala diskursus estetika yang terkandung di dalam kesenian wayang kulit purwa. Istilah estetika sesungguhnya tidak begitu lazim dalam kesenian wayang kulit purwa yang tradisional itu.

Pemikiran estetika pastilah berkiblat dari konsep pemikiran Barat yang belum tentu tepat dengan objek material yang dikaji. Oleh sebab itulah sulit dihindarkan untuk tetap menggunakan istilah Jawa berdasarkan konvensi kesenian wayang. Pemikiran estetika dalam wayang dengan sendirinya akan berwujud relasi estetika berbagai unsur dan anasir pembentuk konsep indah dalam wayang secara terbatas.

Hal itu meliputi konvensi dan modernitas dalam jagad wayang, konvensi dalam seni pewayangan atau pedalangan, pandangan kekinian tentang wayang, dan konsep-konsep estetika dalam seni pewayangan dan pedalangan.

ANTARA KONVENSI DAN MODERNITAS KARYA

Seni wayang kulit purwa telah terbukti selama berabad-abad mampu bertahan sampai dengan sekarang. Pertunjukan wayang sangat lekat dengan masyarakat kecil, dan dapat dipakai sebagai alat propaganda berbagai program yang ingin dicapai (KANTHI WALUJO, 1987). Bahkan dalam era orde baru wayang dipergunakan sebagai sarana penerangan, pendidikan, dan hiburan (KASIDI, 2004), oleh sebab itu, tidaklah aneh pertunjukan wayang tetap eksis dan digemari masyarakat hingga era modern serta millennium 21.

Berbagai nuansa kebaruan dalam jagad wayang berusaha dengan keras untuk berkompetisi merebut minat penonton dan penggemar wayang, walaupun harus bersaing dengan bentuk-bentuk kesenian modern. Hal ini rupanya tidak dapat dihindarkan, sehingga siap dan tidak siap praktisi seni pedalangan harus mampu menyesuaikan diri dengan derap laju perkembangan jaman.

Tentu saja diperlukan pengertian-pengertian kebaruan yang tidak semata-mata baru kemudian meninggalkan ruh atau esensi seni pewayangan yang mau tidak mau tergolong klasik tradisional. Tantangan inilah yang menuntut jagad pewayangan beradaptasi dengan konsep-konsep pemikiran masa kini.

Satu pihak praktisi seni pewayangan harus selalu menguasai konvensi seninya yang nota bene klasik tadi, agar karya-karya yang dilahirkannya sungguh-sungguh berkualitas dan dapat dipertanggungjawabkan secara moral berkesenian, di pihak yang lainnya seniman pedalangan atau pewayangan harus mengupayakan terus-menerus agar karyanya dapat berkomunikasi dengan berbagai paradigma modern

KONVENSI SENI PEDALANGAN

Konvensi yang selama dikenal dalam seni pewayangan adalah kedua gaya besar yang

ada di kawasan Pulau Jawa yaitu Gaya Surakarta dan Yogyakarta. Secara sosio kultural kedua gaya itu sesungguhnya merupakan satu sumber yaitu Mataram, namun akibat dari situasi politik pecah belah yang dilakukan pihak kolonial, keduanya menempuh jalannya masing-masing dalam berolah kesenian terutama seni pewayangan atau pedalangan. Secara jelas konvensi itu dapat dilihat dalam buku pedoman yang ditulis oleh NAJAWIRANGKA (1958) untuk gaya Surakarta, dan buku karya MUDJANATTISTOMO, dkk. (1977) untuk pewayangan gaya Yogyakarta. Terbukti dalam kurun waktu puluhan tahun kedua jenis buku itu telah menjadi acuan bagi perkembangan seni pedalangan di kedua kawasan Surakarta dan Yogyakarta.

Perlu diketahui bahwa dalam pertunjukan wayang kulit purwa gaya Yogyakarta mengenal tujuh kali jejeran dengan diikuti oleh adegan perang. Masing-masing memiliki jalinan struktur yang secara siklis berkaitan satu sama lain dalam menuju ke puncak penyelesaian masalah, misalnya perang brubuh, yang diakhiri dengan musnahnya kejahatan oleh kebaikan.

Perjalanan jejeran ini melambangkan perkembangan kedewasaan seseorang dalam mengatasi berbagai persoalan. Antara penyelesaian masalah yang satu dengan lainnya memiliki tingkat kesulitan serta memperlihatkan kedewasaan berpikir seseorang tokoh. Kadang kala tidak luput dari hadangan kegagalan di tengah jalan, hal seperti ini dimunculkan dalam adegan perang gagal, yang menggambarkan bahwa setiap usaha selalu mengalami hambatan-hambatan.

Sampai akhirnya pada adegan gara-gara seseorang mengalami masa pancaroba perubahan cara berpikir, dan berperilaku. Gara-gara adalah perubahan yang secara wadak tampak pada pola iringan wayang, yaitu dari Pathet Nem ke Pathet Sanga. Adapun secara maknawi segi konotatif berarti perubahan dari masa remaja ke masa yang lebih dewasa, terutama kedewasaan berpikir hingga mencapai keberhasilan.

Pandangan budaya Jawa peristiwa seperti ini, disebut istilah catur marga “empat jalan”

yakni perjalanan hidup manusia dari lahir sampai dengan keberhasilan meraih puncaknya, hingga berakhirnya kehidupan. Urutannya adalah masa kelahiran, masa remaja, masa dewasa dan menjadi penguasa, seorang nata atau raja, kemudian masa tua meletakkan tahta masuk ke hutan menjadi pendeta untuk mencapai moksa. Pathet Sanga inilah yang melambangkan perjalanan meraih karier baru pada tahap awal sampai dengan menjelang perubahan pathet berikutnya.

Untuk menuju ke arah yang lebih dewasa, maka seseorang harus melalui pembelajaran dari seorang guru sejati. Adegan ini dalam pewayangan digelar pada adegan pendeta yang mulang wuruk “memberi nasehat” kepada muridnya yang biasanya seorang ksatria utama, agar dapat sampai kepada tujuan yang dicita-citakan. Selesai berguru, murid diwajibkan mengamalkan ilmunya kepada khalayak dengan menjalankan tapa ngrame “tapa menolong”.

Setiap tujuan baik belum tentu mudah ditempuh secara mulus, namun penuh tantangan dan hambatan yang menghadang. Munculnya rintangan ini dapat dilihat pada adegan perang begal yaitu pertempuran antara ksatria utama dengan gandarwa. Wujud raksasa itu adalah buta cakil melambangkan warna kuning, kemudian disesul dengan tiga gandarwa lainnya yang melambangkan warna merah, hitam, dan putih. Keempat lambang warna ini merupakan simbol nafsu keinginan yang selalu menyatu di dalam hidup manusia yang akan menjadi penghalang dalam meraih kesempurnaan hidup.

Oleh sebab itu sering disebut sebagai lambang pertempuran antara kebaikan melawan kejahatan yang anggun aggeleng ing angganing manungsa “Selalu berada di dalam diri manusia disadari atau tidak”. Artinya adalah manusia itu selalu berada dalam pertempuran di dalam dirinya sendiri antara nafsu jahat dan kebaikan.

Dengan demikian orang yang mampu mengendalikan dirinya sendiri terhadap nafsu jahat yang selalu muncul bersama-sama kelahiran manusia itu akan menjadi insan khamil manusia sempurna.

Sebagai contohnya adalah kehadiran tokoh Begawan Palasara yang dilukiskan mampu mengendalikan berbagai pengaruh nafsu jahat dalam dirinya yang disebut Kuda Talirasa. Yaitu bahwa manusia jangan sampai diperbudak dan dikendalikan oleh keinginan-keinginan duniawi, namun sebaliknya sebagai manusia senantiasa harus mampu mengendalikan seluruh keinginan itu menjadi sebuah kekuatan untuk terus berada dalam kesadaran hakiki dalam memelihara serta menjalani kehidupan.

Dalam bahasa wayang disebut sebagai memayu hayuning bawana “Mengupayakan terus menerus demi ketentraman dan kedamaian kehidupan manusia.” Sering kali dalam cerita lakon wayang, dikisahkan bahwa ksatria utama dengan kekuatan tapa bratanya mampu mengendalikan seluruh hawa nafsunya itu, seperti dilakukan oleh Palasara yang terkenal dengan ajarannya Kudatalirasa.

Tataran terakhir yakni dalam rangkaian Pathet Manyura, digambarkan bahwa perjalanan seseorang telah sampai pada tingkat kedewasaan, sehingga mampu menyelesaikan segala permasalahan dengan mengalahkan musuh-musuhnya secara total. Gambaran ini dimunculkan lewat perlambang perang brubuh atau perang Pathet Galong.

Rangkaian pathet Manyura ini pula diakhiri dengan tarian boneka kayu yang disebut golekan. Tarian ini mengandung pengertian bahwa para penonton pertunjukan wayang semalam suntuk, dipersilahkan mencari sendiri kesimpulan serta mengambil hikmahnya sendiri lewat perjalanan para tokoh yang dirangkai dalam sebuah lakon tampilan ki dalang. Hal-hal baik dan buruk diseraikan penilainnya dan diresapi oleh penonton wayang.

PANDANGAN MODEREN SENI PEDALANGAN

Dewasa ini banyak bermunculan pewayangan gaya kontemporer yang mengedepankan segi hiburan dan tontonan daripada misi

kandungan nilai moral yang dimiliki seni wayang. Keberadaan seni seperti itu didukung oleh sarana teknologi tinggi saat ini, misalnya televisi, multimedia, dan pengaruh seni moderen yang lainnya. Kecenderungan mengejar segi tontonan itulah berakibat pada kualitas yang dihasilkan. Satu sisi memberikan ruang gerak yang leluasa bagi para praktisi untuk mengembangkan seni pertunjukan wayang, sesuai dengan tuntutan dan selera kesenimannya, sehingga mampu membebaskan diri dari nilai-nilai yang telah ada sebelumnya.

Sisi yang lainnya, adalah ditinjau dari segi kualitas hasil berkesenian praktisi atau seniman yang bersangkutan yang barangkali dapat saja sengaja atau tidak, karyanya menjauhkan dari segi-segi tata cara yang telah mapan atau konvensi yang telah mapan, sehingga terkesan menjadi sebuah kith seni pedalangan yang rendah dari pandangan estetika wayang.

Masalah ini kurang mendapat proporsi yang memadai, pada hal suatu produksi seni sebenarnya diukur lewat bobot garapan serta konsep yang mapan. Contohnya adalah kehadiran pertunjukan wayang yang ditayangkan di televisi swasta, konsep kolaborasi yang asal-asalan, karena berangkat dari kekosongan pengalaman dan tumpuan kemampuan seni para pendukungnya, maka produk yang tampak dalam pakeliran wayang kulit semata-mata seperti itu hanya berisi kekonyolan-kekonyolan yang mengedepankan hura-hura belaka.

Salah satu faktor penyebab berkurangnya minat generasi muda terhadap kesenian wayang, adalah kekosongan dunia remaja atau generasi muda, artinya trend jagad seni yang ada dapat dilihat dari bagaimana kehidupan remaja itu, kadang kala tidak dapat ditemukan di dalam pertunjukan wayang kulit purwa. Oleh sebab itulah harus dicarikan solusi terbaik tanpa mengorbankan konsep-konsep estetik dalam wayang, serta terjebak pada uporia seni moderen yang sebebaskan-bebasnya, sehingga sajian wayang mampu menjadi pilihan favorit di lingkungan generasi muda.

KONSEP ESTETIK IRINGAN WAYANG

Bagian ini berusaha untuk mengetahui lebih mendalam tentang konsep estetika khususnya yang berkaitan dengan hubungan antara unsur music gamelan dalam pertunjukan wayang yang sering juga dikenal dengan iringan pakeliran wayang. Kedua hal ini hampir pasti sulit untuk dipisahkan dalam pelaksanaan pertunjukan wayang. Komposisi adalah gubahan dasar sebuah lagu menjadi susunan melodis yang membentuk nada-nada yang harmonis hingga menimbulkan rasa indah, dan nikmat bagi pendengarnya.

Sebelum sampai pada masalah komposisi estetik iringan wayang, baiklah perlu dilakukan tinjauan latar belakang munculnya relasi estetik dalam wayang itu. Yaitu berbagai hal yang terkait dengan konsep estetik karya seni terutama jagad pewayangan.

Dasar dari komposisi dalam iringan pakeliran adalah bermula dari pola permainan tabuhan musik gamelan yang sifatnya melodis, yaitu yang disebut ricikan tabuhan saron (SUMARSAM, 2003: 232-240). Pola permainan itu ada juga yang menyebutnya sebagai formula, gatra, atau bahkan disebut cengkok. Tentu saja bentuk-bentuk melodis itu berasal dari pola permainan yang sederhana ke permainan yang lebih rumit jenis atau cara memainkannya, misalnya dari bentuk lancar, ladrang, ketawang, gending, dan seterusnya.

Prinsip dasar inilah yang kemudian memiliki variasi pola permainannya pada setiap jenis instrument gamelan yang disebut sebagai ricikan gamelan tersebut. Kurang lebih ada sekitar 10 sampai dengan 13 instrumen gamelan yang sekaligus berbeda-beda cara memainkannya walaupun jenis gending yang dibawakan sama, tetapi dari sekian jenis dan bentuk perbedaan yang ada, justru menimbulkan suara gamelan yang indah, merdu, bertalu-talu dan sebagainya. Kadangkala dalam presentasinya itu masih ditambahkan unsur-unsur lain sebagai penguatan estetik, misalnya dengan menghadir-

kan syair-syair tembang.

Untuk keperluan pertunjukan wayang kadang ditambahkan unsur-unsur lain yang berkaitan dengan pertimbangan kegunaan komposisi iringan pertunjukan, sehingga kadar estetikanya akan sedikit berbeda dengan penyajian orkestra gamelan. Unsur dramatik dalam pertunjukan wayang menjadi pertimbangan utama dalam melahirkan komposisi iringan wayang, misalnya suasana yang dibangun dalam sebuah adegan tertentu, suasana itu meliputi suasana sedih, gembira, marah, percintaan, perselisihan, peperangan, dan seterusnya. Hal inilah yang memungkinkan memunculkan karya-karya komposisi karawitan yang secara khusus dipergunakan untuk mengiringi pertunjukan wayang yaitu dengan memberikan penekanan suara tertentu seperti hentakan keprakan, bunyi cempala, bunyi-bunyi khusus musik gamelan, dan sebagainya.

Berkaitan dengan hal ini SOETARNO, dkk. (2007:137-141) memberikan formula estetik dalam pertunjukan wayang, bahwa komposisi iringan wayang itu memiliki fungsi adalah mungkus 'membangkitkan', 'mewadahi', dan 'membatasi', nglambani 'memperkuat', 'memberi ilustrasi', dan 'menegaskan', dan konsep nyawiji 'menyatu', dan luluh'. Orientasi konsep atau fungsi formulaik estetik yang ditawarkan Soetarno, dkk. itu adalah dilatarbelakangi oleh pola permainan praksis yang bertolak dari komposisi musik karawitan, yang kadang kala bagi penikmat masih mengalami kesulitan untuk menengarai jenis-jenis iringan wayang dengan adegan yang tengah berlangsung dalam pertunjukan wayang.

Bagi penonton atau penikmat pada dasarnya tidak pernah berpikir terlalu rumit ketika menikmati sebuah sajian seni pertunjukan, seperti wayang, teater, tari, orkestra musik gamelan, dan sebagainya. Penonton bersikap sepenuhnya terhadap sajian yang dibawakan oleh senimannya, karena baginya adalah memasuki jagad otonomi karya seni yang mandiri, pengalaman dan kualitas karya seni yang barang kali sama sekali baru, sehingga berbeda dengan pengalaman yang pernah diperoleh sebelumnya.

Permasalahan baru muncul di kalangan penikmatnya ketika harus menjelaskan proses penikmatan karya seni, aspek-aspek apa saja yang menyertai kehadiran sebuah karya seni, bahkan teori yang tepat yang digunakan dalam penjelasannya itu. Giliran masalah seperti inilah sesungguhnya yang disebut sebagai pengalaman estetik seseorang keterkaitannya dengan pemahaman, penjelasan, dan interpretasi tentang konsep-konsep estetik karya seni yang dihadapinya.

Lahirnya sebuah karya seni kiranya dapat menjadi awal mula sebuah pertanyaan, apakah yang menyebabkan lahirnya karya seni itu? Apakah yang dimaksudkan dengan karya seni ditinjau dari segi hasilnya atau wujud barangnya? Keberadaan manusia atau unsur manusiawi memegang peranan penting dalam kelahirannya. Karya seni adalah hasil pengungkapan nilai keindahan dan pengungkapan perasaan seniman.

Berkaitan dengan pemikirannya berarti pengaruh-pengaruh di luar wujud fisiknya dan dari dalam diri pemikirannya itu sendiri menjadi sangat dominan. Sesuatu hal dikatakan indah secara alamiah kalau hal itu membiarkan gagasan ada di dalam dirinya tampil dengan cemerlang. Sesuatu dikatakan indah secara artistik bukan hanya pengulangan atau tindasan atau copy hal-hal yang terdapat dalam alam.

Sebaliknya tugas seni adalah membiarkan ide-ide tampil dengan kedalaman dan kekuatan yang sama sekali baru dan merefleksikan rahasia-rahasia terdalam dari realitas kehidupan sehari-hari dalam karya-karya kreatif seni. Karena alasan inilah, maka maksud dan tujuan pokok seni adalah menyajikan dan menggambarkan gagasan-gagasan, sehingga seni bukan semata-mata menghasilkan benda-benda atau barang-barang, tetapi harus juga menimbulkan kesenangan. Satu hal penting adalah kemampuan karya seni yang mampu mengkomunikasikan berbagai informasi kehidupan kepada penikmat atau audience. Karya seni adalah sarana untuk mengekspresikan semua gagasan seni

kepada khalayak, itulah sesungguhnya esensi dari penikmatan estetik.

Setiap karya seni merupakan kebulatan yang tersusun dari bagian-bagian secara tertib. Bagian-bagian itu mendukung atau membangun suatu tujuan yang menyeluruh. Tidak satu pun bagian yang merupakan sebuah pecahan, penggalan, atau fragmentasi yang berdiri sendiri, setiap bagian memiliki andil yang penting bagi terciptanya sebuah keseluruhan karya yang bulat dan utuh. Model pemikiran seperti ini sesungguhnya merupakan dasar dari penataan berbagai macam fungsi dan peran masing-masing unsur pembentuk karya seni, yang kemudian disebut sebagai kesatuan organis (LIANG GIE, 20114: 24).

Oleh sebab itulah ahli estetika MONROE BEARDSLEY menyatakan bahwa, sesuatu yang indah atau karya estetik mengandung tiga unsur penting yaitu :

1. *Unity* 'kesatuan', yang dimaksudkan adalah bahwa suatu karya seni tersusun dengan sedemikian baik berdasarkan kaidah-kaidah seni yang bersangkutan serta memiliki bentuk yang sempurna. Secara struktural jalinan antarunsur pembentuknya memiliki kaitan masing-masing sesuai dengan fungsi dalam rangka membentuk kesatuan ;
2. *Complexity* 'kerumitan', berbagai unsur struktur yang membangun sebuah karya seni memiliki keragaman sebagai daya tarik serta kekhasan dari karya yang bersangkutan, dan ;
3. *Intensity* 'kesungguhan' (*intensity*) adalah bahwa suatu karya estetik yang baik pastilah memiliki kualitas tersendiri sehingga menjadi berbeda dengan karya lain.

Seni itu pada dasarnya bersifat abadi artinya selalu ada dari waktu ke waktu, dan berkembang sesuai dengan tuntutan perubahan jaman yang tengah berlangsung. Pergelaran wayang secara menyeluruh dapat digolongkan ke dalam seni yang menekankan pada aspek etika dan moralitas manusia, dan tergolong ke dalam kelompok yang mengandung nilai-nilai

estetik, sehingga dalam jagad pewayangan telah terbukti sejak beberapa abad yang lalu adanya nilai-nilai moral yang penting dalam kehidupan orang Jawa.

Bahkan lebih dari itu, keseluruhan pertunjukan wayang itu sesungguhnya merupakan seni tradisional yang paling lengkap, sebab memiliki kandungan berbagai cabang seni. Misalnya adalah seni ukir, seni gerak, seni drama, seni suara, musik, seni rupa, seni retorika, dan seterusnya.

Dimensi etika dan estetika dalam jagad pakeliran wayang kulit purwa sesungguhnya bertumpu kepada perilaku kultural yang dikenal dalam suatu masyarakat tertentu, dengan asumsi bahwa suatu kebudayaan tertentu memiliki kadar keberbedaan dengan budaya yang lain, dan tidak ada klaim bahwa yang satu lebih baik daripada yang lainnya.

Adat istiadat dari berbagai masyarakat yang berbeda adalah suatu kenyataan yang ditemukan dalam kehidupan masyarakat. Tidak ada benar dan salah, karena hal itu mengimplikasikan adanya standardisasi kebenaran dan kesalahan, pada hal segalanya akan sangat bergantung pada masyarakat pendukung budaya yang bersangkutan, sehingga pandangan terhadap budaya lain pun akan dipertimbangkan dengan budaya yang berlangsung di lingkungan masyarakatnya.

Jalan yang benar adalah jalan yang ditempuh oleh para pendahulu dan yang telah diturunkan secara turun temurun, sehingga tradisi itu menjadi pembenaran dirinya sendiri. Istilah tapa brata yang muncul dalam banyak cerita lakon wayang sesungguhnya mengacu pada budaya Jawa yang masih dijalankan oleh sebagian masyarakat Jawa, sehingga keberadaan lakon wayang itu pun dilakukan dalam rangka ngleluri atau nguri-uri 'menjalankan hal-hal yang baik' dalam budaya Jawa.

Tapa brata adalah konsep ulah batin dalam budaya Jawa tapa berasal dari bahasa Sanskerta tapas 'memanaskan' yang artinya adalah cara untuk mengendalikan hawa nafsu angkara

murka yang senantiasa ada di dalam diri manusia. Yaitu dengan cara pranayama 'napas' yakni dengan cara mengatur keluar masuknya napas dengan tujuan untuk menggerakkan daya hidup manusia.

Brata 'laku' yang dimaksudkan adalah mengurangi makan, minum, dan tidur. Tujuannya untuk mengelola keinginan-keinginan negatif agar tidak mengganggu kesempurnaan gaib yang ingin dicapai dalam samadi. Ketika manusia gagal melakukan tapa brata artinya gagal dalam mencapai kesempurnaan samadi, maka niscaya akan jatuh ke jurang kesengsaraan, sebagaimana dilakukan oleh Batara Guru ketika sedang melanglang jagad bersama istrinya, dan justru mendapat nestapa, sehingga punya anak yang berparas yaksa yang dikonotasikan sebagai manusia buruk rupa dan jahat yaitu Batara Kala.

Gambaran seperti itulah sebagai contoh perbuatan yang kurang terpuji niscaya akan memperoleh kritdakbaikan pula, walaupun seseorang tersebut memiliki kedudukan dan kekuasaan yang tinggi.

KONSEP ESTETIKA DALAM PAGELARAN WAYANG

Sebagai gambaran kaitan keberadaan pertunjukan wayang yang menyiratkan kebenaran estetis dengan pemikiran struktural dapat disimak pendapat GADAMER, bahwa di dalam seni mengandung nilai kebenaran (RICHARD, 2005: 92), tentu saja kebenaran itu diakui secara umum sebab memiliki kelogikan, walaupun tidak melalui penalaran dan sebaliknya berlawanan dengan penalaran.

Sebagai contoh dalam pembawaan cerita lakon wayang kulit Murwakala, sebagaimana diketahui lewat pembawaan suluk yaitu suatu nyanyian solo yang dilakukan oleh dalang, bahwa pada jenis suluk tertentu ketika jatuhnya nada akhir adalah nada 6, sementara gong yang dibunyikan adalah nada 2, dan itu dilakukan selalu seperti itu, sehingga efek bunyi yang dihasilkan disebut bunyi gembung. Satu lagi contoh

adalah bunyi gong besar selalu berbunyi pada setengah atau bahkan satu hitungan lebih akhir dari jatuhnya suara nada suluk wayang atau ricikan instrumen gending gamelan. Efek ini menimbulkan rasa lega dalam hati pendengarnya, demikian halnya pengulangan-pengulangan suara ong, heng, dan hong dalam suluk wayang memberikan kesan estetis pada penikmatnya.

Pandangan ini dapat dijumpai dalam budaya Jawa yaitu bahwa aspek estetis sesungguhnya terjelma ke dalam perilaku keseharian orang Jawa, misalnya sikap permisif, menghindari konflik, menghormati orang yang tua, dan seterusnya.

Oleh sebab itulah ketika berkarya seni pun selalu menunjukkan nilai estetis berdasarkan kandungan seni masing-masing cabang jenis seni yang dihasilkannya.

Keindahan pada karya seni bersumber pada pemahaman budi manusia terhadap pola alam semesta, seniman menangkap hubungan-hubungan dalam alam dengan emosinya dan kemudian mengungkapkan kembali dalam bentuk yang diperjelas atau diobjektiviskan. Keindahan merupakan suatu hasil cinta manusia terhadap pola yang berdasarkan pemahamannya pada pola alam.

Hal penting ukuran karya seni, bendanya sendiri dan segi subjektif dari pengalaman yang timbul pada si pengamat, seni sebagai *a logic of aesthetics form*, seni sebagai bentuk estetis yang logis, sehingga seni itu mampu memberikan rasa puas bagi penikmatnya disebabkan oleh beberapa hal sebagai berikut :

1. Mengungkapkan keserasian antara bentuk dan isi;
2. Menarik menurut perasaan, perenungan terhadap karya seni dengan diliputi rasa puas;
3. Karya seni menunjukkan kekaryaan tentang hal-hal penting yang menyangkut manusia dan memperbesar kehidupan perasaan
4. Karya seni membawa manusia masuk ke da-

lam suatu dunia yang dicita-citakan – membebaskan manusia dari ketegangan atau suasana sehari-hari

5. Karya seni – menyajikan kebulatan yang utuh yang mendorong pikiran pada perpaduan mental manusia.

Berdasarkan pemaparan di atas dapat dikatakan, bahwa gending karawitan pakeliran pun merupakan kesatuan yang seimbang dan harmonis dari paling tidak tujuh unsur penting yang terkandung di dalam dimensi seni pewayangan, yaitu seni drama, seni lukis, seni kriya, seni sastra, seni suara, seni karawitan, dan seni gaya (HARYANTO, S., 1988: 2-9). Susunan kisah lakon wayang dalam format pertunjukannya sejak dari awal sampai akhir, secara utuh mengandung unsur-unsur sebagaimana dipaparkan di atas.

Penuangan atau pengejawantahan berbagai unsur pembentuk cerita lakon berdasarkan konvensi seni pewayangan terutama adalah gaya Surakarta. Tuntutan estetik secara teoritik telah terpenuhi dan dirangkai sedemikian rupa, sehingga kaidah-kaidah estetika konvensi gaya Surakarta secara terpadu dan utuh dapat diketahui dengan jelas.

KESIMPULAN

Berdasarkan paparan yang terbatas tadi kiranya dapat diberikan beberapa kesimpulan yang kemungkinan bermanfaat dalam melakukan kajian yang lebih serius terhadap seni budaya wayang, dan budaya Indonesia pada umumnya.

Konvensi adalah kaidah-kaidah yang berlaku dalam rangka menuangkan ide karya seni ke arah penciptaan estetika. Dasar-dasar estetika dalam wayang sesungguhnya berada pada sejumlah relasi antarunsur struktur estetika yang membentuk keseluruhan sajian pertunjukan wayang. Sejatinnya pertunjukan wayang adalah simbol dari wewayangning ngaurip, penyajian tipologis tokoh-tokohnya memberikan solusi kehidupan yang ditawarkan kepada penontonnya, dengan tanpa menggurunya.

Sejarah panjang bentuk kesenian tradisional wayang telah mampu membuktikan keberadaannya menjadi penting dalam setiap peradaban jaman. Kemampuan beradaptasi dengan lingkungan kehidupannya menjadikan wayang selalu eksis di dalam masyarakat Indonesia.

Konsep keindahan dalam jagad pedalangan atau pewayangan merupakan relasi estetika yang berada melekat pada konvensi seni pewayangan baik dalam penggarapan cerita lakon, garapan iringan pakeliran, dan kemasan pertunjukan, menunjukkan kompleksitas komponen-komponen dan motif-motif keindahan seni seperti, greget, nges, semu, sem, gecul dan sebagainya.

DAFTAR PUSTAKA

- HARYANTO, S.
1988 *Pratinimba Adhilubung: Sejarah dan Perkembangan Wayang*, Jakarta: Djambatan.
- KASIDI.
2004 *Teori Estetika untuk Seni Pedalangan*. Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta.
- MUDJANATTISTOMO.
1977 *Pedhalangan Ngayogyakarta*, Jilid I. Yogyakarta: Yayasan Habirandha.
- NOJOWIRANGKA, ATMATJENDANA.
1958 *Serat Tuntunan Padhalangan*, Djilid I, Jogjakarta: Tjabang Bagian Bahasa Jogjakarta Djawatan Kebudayaan, Kementerian P.P. dan K.
- SOETARNO, dkk.
2007 *Estetika Pedalangan*, Surakarta: ISI Surakarta dan CV Adji Surakarta.
- SUMARSAM.
2003 *Interaksi dan Perkembangan Musikal di Jawa*, Yogyakarta: Penerbit Pustaka Pelajar.

THE LIANG GIE.

2004 *Filsafat Keindaban*, Penerbit: Pusat Belajar Ilmu Berguna (PUBIB) Yogyakarta.

WALUJO, KANTHI, W.

1995 *Wayang Kulit As a Medium of Communication*. University of Dr. Soetomo Surabaya.

4

PELESTARIAN DAN EKSPANSI PASAR BATIK TULIS GEDHOG TUBAN DI ERA GLOBALISASI

Karsam

Abstrak

Batik Gedhog is a traditional batik in the District Kerek, Tuban. Fabric of batik gedhog has a rough surface because it is made by hand. Motif batik gedhog tends to follow the flow patterned geometric rough cloth. Seeing by this condition, the authors worry batik gedhog will be expire ever-lasting. On the basis of this research was conducted by reviewing about, first, how the traditional batik 'batik gedhog Tuban, both how business should be done to preserve the traditional batik Tuban , namely Batik Gedhog in this era of globalization and to address market expansion.

Objectives is to find strategies or ways for traditional batik preservation, namely batik gedhog Tuban in the present and the future , so batik gedhog Tuban can enter the market competition in today's global economy era. To answer these problems the authors conducted research using qualitative descriptive methods. Several attempts to preserve batik gedhog Tuban is to improve the quality of fabric, pattern in the current era motif now, promotion, exhibition and increase brand image. This study is expected to be useful for the readers and the batik gedhog markers Tuban.

Keyword: Pelestarian, Batik Gedhog, Tradisional, Globalisasi

PENDAHULUAN

Tuba-tubi selasih dandi

Kain batik pakai berkembangan

Cuba-cuba kasihkan kami

Kalau baik buat zaman

Apa guna berkain batik

Kalau tidak dengan sucinya

Apa guna berbini cantik

Kalau tidak dengan budinya

Kalau ke Temasik di tengahari

Siapkan pinggan berisi betik

Wajah nan ayu tampak berseri

Bila menyarung si kain batik

Dipetik dari: *Mingguan Malaysia*, 21hb. Ogos, 1988.

Ungkapan pantun-pantun di atas membuktikan bahwa batik merupakan seni tradisi yang bersifat turun-temurun, merupakan pusaka peninggalan nenek moyang yang harus dilestarikan dan dipertahankan sampai akhir zaman. Bagi masyarakat Indonesia sekarang ini, batik telah menjadi salah satu identitas budaya bangsa yang sangat bernilai. Di dunia internasional, batik Indonesia mula dikenal sebagai salah satu bentuk tekstil khas Indonesia.

Hal ini terjadi bukan hanya karena batik telah diakui oleh Unesco tahun 2009, bahwa batik merupakan warisan budaya dunia, namun sejak tahun 1955 batik merupakan kekayaan Indonesia. Seperti yang dijelaskan oleh Anesia Aryunda Dofa dalam bukunya yang berjudul

“Batik Indonesia” (1996: 1), bahwa pada saat Sidang APEC (Asia Pacific Economy Council) berlangsung di kota Bogor, Jawa Barat pada tahun 1995 yang lalu, ketika para ketua negara yang bergabung dari negara-negara di Asia-Pasifik itu berkumpul, nampak dengan bangga mereka mengenakan pakaian batik.

FAJAR CIPTANDI (2013) dalam blog. Stisitelkom.ac.id mengatakan bahwa batik merupakan warisan budaya yang tidak hanya bicara pemaknaan filosofis dan estetika semata, tetapi batik berperan dalam roda perekonomian sebagai salah satu komoditi yang sangat penting. Batik pada saat ini bukan hanya menjadi kekayaan budaya nusantara, melainkan telah menjadi milik dunia. Dengan demikian batik menjadi potensi besar dalam persaingan pasar global.

Era globalisasi membawa pengaruh terhadap eksistensi batik Indonesia saat ini. Mulai dari perkembangan motif dengan pengaplikasian motif menggunakan komputer, penggunaan canting elektrik, perkembangan bahan meliputi kain dan pewarna menjadi salah satu efek perkembangan batik saat ini.

Pengaruh globalisasi juga dapat meningkatkan peluang batik sebagai komoditi ekspor dan mampu menambah pendapatan ekonomi negara. Namun dibalik itu semua muncul sebuah pertanyaan, apakah untuk mewujudkan harapan di atas performa batik Indonesia yang ada saat ini sudah cukup baik? Yang kedua bagaimana perkembangan batik tradisional ke depannya, seperti batik gedhog Tuban? Yang mana sampai hari ini batik gedhog Tuban mulai menenun kain, membatik dan mewarna masih dikerjakan dengan manual/tangan manusia.

Perkembangan zaman yang semakin pesat, ilmu pengetahuan dan teknologi yang semakin canggih seperti di Tiongkok segala bidang dilaksanakan dengan IT (*Information Technology*) dan komputer yang serba canggih berpengaruh pada perkembangan seni dan budaya.

Pada mulanya motif dikerjakan dengan tangan secara manual, saat ini dapat dikerjakan dengan

menggunakan komputer dengan cepat dan bermacam-macam motif untuk memenuhi keperluan pembeli. Pembuatan kain dengan teknologi yang canggih mengalami persaingan di seluruh dunia penghasil kain batik, seperti Dubai, Laos, Indonesia, Malaysia, Vietnam dan sebagainya.

Di bidang otomotif saat ini dikemukakan oleh ANDRE VINCENT WENAS (2013) dalam repository.usu.ac.id bahwa di pasar global Tiongkok mencatatkan 51% kenaikan penjualan. Hal ini menunjukkan bahwa Tiongkok menguasai pangsa pasar di Asia saat ini. Kalau kita rasakan mulai tahun 2012 barang-barang produk Tiongkok mulai sepeda motor, alat-alat elektronik mulai menjamur di pasar Indonesia. Bukan hanya itu kain bercorak motif batik produk Tiongkok juga sudah mulai berdatangan ke pasar Indonesia. Kondisi ini bisa disebut sebagai globalisasi ekonomi.

Globalisasi ekonomi adalah suatu kondisi dimana perekonomian nasional dan lokal terintegrasi dalam satu perekonomian tunggal yang bersifat global (PURBAYA BUDI SANTOSA, 2004). Dengan kondisi seperti ini dikhawatirkan akan membawa efek buruk terhadap perkembangan batik Indonesia, khususnya batik tulis tradisional.

Munculnya alat-alat yang serba canggih sangat mempengaruhi pembuatan kain batik tulis. Selain pengaruh yang positif ia kemungkinan akan membawa pupusnya seni tradisi, sehingga masyarakat yang akan datang tidak mengenalinya lagi. Apabila dilihat dari segi ekonomi kain batik mempunyai kecenderungan harga yang mahal jika dibandingkan dengan kain yang lain-lain, masalah demikian dikhawatirkan dapat menimbulkan kurangnya minat masyarakat terhadap seni batik. Apalagi kain batik yang berkualitas tinggi hanya mampu digunakan oleh masyarakat golongan menengah ke atas.

Berdasarkan penjelasan di atas penelitian ini akan mengkaji tentang

1. Bagaimana proses batik tradisional “batik gedhog Tuban?”

2. Bagaimana usaha yang harus dilakukan untuk melestarikan batik tulis tradisional Tuban, yaitu Batik Gedhog di era globalisasi ini dan untuk menyikapi ekspansi pasarnya?

Tujuan yang ingin dicapai adalah menemukan strategi atau cara-cara pelestarian batik tradisional, yaitu batik gedhog Tuban di masa sekarang dan akan datang, sehingga batik gedhog Tuban dapat mengikuti persaingan pasar di era ekonomi global saat ini. Untuk mencapai tujuan dan untuk menjawab rumusan masalah tersebut di atas penulis melakukan riset dengan menggunakan metode diskriptif kualitatif. Data dikumpulkan melalui riset secara langsung di lapangan, tanya jawab terhadap para pembatik gedhog, dokumentasi dan studi literatur. Artikel ini diharapkan dapat bermanfaat bagi para pembaca umumnya dan para pembatik gedhog di Kabupaten Tuban.

Berdasarkan buku Kabupaten Tuban Dalam Angka 2000 (2000: 1) Kabupaten Tuban terletak di antara 111,300 – 112,350 Bujur Timur dan 6,400 – 7,180 Lintang Selatan. Tuban terletak di pantai utara Jawa Timur, sekitar 100 km, sebelah barat kota Surabaya. Tuban merupakan salah satu kota tua yang berada di sepanjang Pantai Utara Pulau Jawa. Pada masa kini sedang berkembang alat transportasinya jalur darat dan laut, terutama setelah didirikan perusahaan Semen di Kecamatan Kerek pada bulan Januari 1996 sebagai bagian dari perusahaan semen Kabupaten Gresik.

Kabupaten Tuban terdiri dari 19 kecamatan dan 328 desa. Dari 19 Kecamatan ada 4 kecamatan penghasil batik, yaitu Kecamatan Palang, Semanding, Tuban dan Kerek. Dari 4 kecamatan tersebut, Kecamatan penghasil batik gedhog adalah Kecamatan Kerek. Di antara hasil budaya yang menonjol di Tuban adalah Tenun Gedhog dan Batik Tulis Gedhog tradisional.

Disebut tradisional karena pengerjaannya, bahan baku sampai barang jadi kerajinan dilakukan dengan cara tradisional, baik dalam pembuatan benang dari kapas, penunannya maupun pewarnaannya. Tuban boleh menjadi

daerah penghasil batik disebabkan oleh tanah Tuban yang kurang subur, yang sesuai ditanami kapas.

Dari buku *Commodity Profile Batik Traditional Tuban* (2000: 6) dijelaskan bahwa perkebunan kapas di Kabupaten Tuban meliputi enam Kecamatan, yaitu: Kecamatan Jenu, Kecamatan Merakurak, Kecamatan Tambakboyo, Kecamatan Bancar, Kecamatan Senori, dan Kecamatan Parengan dengan jumlah keluasan tanah 156,25 Ha. Jumlah produksi 47.157,5 ton per tahun.

KARSAM (2005) menjelaskan bahwa membatik adalah satu proses pekerjaan mengikuti tahap-tahap tertentu. Jika dilihat dari sifat batikkannya dan berdasarkan tahap tersebut, para pembatik di Tuban terbagi dalam dua kelompok, yaitu pembatik tradisional dan pembatik modern.

1. Pembatik tradisional

a. Pembatik

Pembatik ini bekerja dari proses menyiapkan kain, melilin, melorod, mencuci dan menjemur sampai kain siap untuk dipakai.

b. Pedagang

Pedagang dalam hal ini tidak hanya bekerja untuk jual beli kain batik, ia juga bekerja mengumpulkan kain batik yang siap untuk diwedel dari para pembatik.

c. Tukang wedel

Tukang wedel adalah orang yang bekerja mewarna biru kain batik. Pekerjaan ini secara umum dilakukan oleh kaum laki-laki.

2. Pembatik modern

a. Pembatik

Pada batik modern seorang pembatik bekerja mulai dari menyiapkan kain sampai ke proses pelilinan saja.

b. Pewarna (Tukang mewarna)

Setelah kain batik selesai dililin, langkah berikutnya adalah mewarna, melorod, mencuci dan menjemur. Tahapan ini dikerjakan oleh Tukang mewarna.

Tuban merupakan daerah pesisir, maka batik yang dihasilkan mempunyai ciri-ciri sebagai batik pesisir, seperti yang dijelaskan pada buku *Batik and its Kind* (1990: 6-9), bahwa batik Tuban mempunyai tata warna sebagai berikut:

1. Batik putihan

Batik putihan ini mempunyai latar belakang putih dengan corak motif biru tua atau hitam. Batik putihan oleh masyarakat Tuban dipakai untuk pakaian tolak bala, yaitu menolak/mencegah dari kena bahaya (setan).

Putihan berhubungan dengan istilah puasa di Jawa, yaitu mutih yang artinya puasa hanya makan nasi saja atau singkong saja tidak boleh pedas dan asin sebagai ritus mensucikan diri. Batik putihan dianggap sebagai lambang kemurnian dan kesucian.

2. Batik bangrod

Bangrod berasal dari dua perkataan Jawa, yaitu bang yang berarti *abang* atau merah, dan rod yang berarti *dilorod* atau dibersihkan lilinnya.

Batik bangrod adalah batik yang mempunyai dasar merah. Batik bangrod menurut kebiasaannya dipakai oleh para perempuan yang belum menikah. Hal ini dihubungkan dengan darah perempuan seperti menstruasi.

3. Batik pipitan

Kata *pipitan* berarti berdampingan. Batik pipitan adalah batik yang mempunyai dasar remekan, yaitu dasar kain diblok dengan lilin kemudian sebelum diwarnai lilinnya diremek/dipecah-pecah atau diramas dengan tangan supaya lilinnya pecah-pecah supaya kemasukan warna, sehingga setelah diwarnai ada kesan garis-garis.

Batik pipitan ini biasanya digunakan oleh wanita yang sudah menikah sebagai lambang hidup berdampingan dengan suami.

4. Batik irengan

Kata irengan berasal dari kata *ireng* yang berarti hitam. Batik irengan berarti batik yang bercorak atau berwarna hitam. Batik ini biasanya digunakan oleh orang tua. Selain itu batik irengan ini juga dipakai untuk penutup jenazah pada waktu disemadikan. Batik irengan ini dianggap sakral dan sebagai tolak bala demi keselamatan arwah yang meninggal.

5. Batik lurik

Lurik berarti bercorak. Batik lurik merupakan ciri khas batik Tuban, sebab batik ini kalau dilihat dari bahannya merupakan hasil tenunan dari Kecamatan Kerek yang disebut sebagai batik gedhog. Batik lurik adalah hasil dari tenunan yang disebut dengan istilah lurik klontongan yaitu lurik dengan ragam hias kotak-kotak atau garis-garis hitam putih.

Caranya yaitu kain di-batik berbagai corak titik-titik dengan lilin. Setelah dicelup dengan warna merah mengkudu (*morinda citri folia*) dan lilinnya dibersihkan, maka akan diperoleh kain batik lurik dengan corak titik-titik putih. Kain batik lurik biasanya dipakai sebagai pakaian harian oleh kaum pria dan wanita.

Kain batik yang dihasilkan oleh para pembatik Tuban selain digunakan oleh masyarakat Tuban ia juga dijual ke daerah-daerah lain seperti ke Bali, Solo, Yogyakarta dan Jakarta. Di samping itu kain batik juga dibeli oleh para pelancong dalam negeri mahu pun luar negeri. Para pelancong ini datang ke daerah Tuban khususnya ingin berkunjung ke makam para wali/sonan yaitu SONAN BONANG (Wali Sembilan). Selain makam SONAN BONANG, di Kecamatan Palang juga ada makam seorang wali, yaitu SONAN MAULANA IBRAHIM ASMORO QONDI ayahnya SONAN AMPEL (Wali Sembilan) dari Surabaya. Dengan adanya makam para wali ini, para pedagang batik menjual kain batik di sekitar makam tersebut sebagai oleh-oleh para pelancong.

Batik merupakan salah satu sumber pendapatan negara dan mampu bertahan den-

gan baik meskipun negara sedang menghadapi krisis ekonomi. Dalam menghadapi masa krisis tahun 1997, ternyata batik merupakan produk yang potensi mempunyai masa depan yang baik untuk dikembangkan. Dalam Internet, <http://www.satu-lelaki.com/tren/fesyen/0,19035,00.html> dijelaskan, bahwa Menteri Perindustrian dan Perdagangan RINI SOEWANDI, menjelaskan berdasarkan statistik yang ada, nilai ekspor batik pada tahun 2000 mencapai 322 juta dolar AS, atau meningkat 32.5% dibanding tahun sebelumnya 243 juta dolar AS. Selanjutnya beliau menjelaskan bahwa batik akan tetap baik pada masa akan datang, karena terbukti tetap bertahan menjadi andalan ekspor meskipun dihantam krisis pada tahun 1997.

Daftar Nilai Ekspor Batik Nasional 2004-2009

- Tahun 2004 US\$ 34,41 juta
- Tahun 2005 US\$ 12,46 juta
- Tahun 2006 US\$ 14,27 juta
- Tahun 2007 US\$ 20,89 juta
- Tahun 2008 US\$ 32,28 juta
- Triwulan I 2009 US\$ 10,86 juta

Sumber: Suara Pembaruan, 3 Oktober 2009.

Berdasarkan data hingga tahun 2009 ini dapat terlihat bahwa permintaan batik sebenarnya dari tahun 2004 sampai 2008 meningkat terus. Hanya di tahun 2009 mengalami penurunan.

Merujuk daftar di atas dan pesatnya industri negara lain, seperti Tiongkok, maka penulis berasumsi bahwa kondisi ini berdampak negatif terhadap perkembangan batik tradisional Tuban. Oleh karena itu perlu usaha untuk melestarikannya.

PEMBAHASAN PROSES TENUN BATIK GEDHOG

Batik Gedhog, yaitu batik yang menggunakan bahan kain dari tenun gedhog berwarna putih atau putih ke-coklatan yang dibuat oleh masyarakat Kecamatan Kerek sendiri.

Dinamakan batik gedhog karena saat proses menenun benang menjadi kain berbunyi 'dhog. dhog'. Batik Gedhog Tuban (1992/1993: 9). Karsam (2005) menjelaskan bahwa proses "batik gedok" dilakukan dengan beberapa tahap, diantaranya:

1. Pengolahan Bahan Baku

a. Pembuatan Benang

• Menggiling Kapas

Sebelum dipintal untuk menjadi benang, maka kapas harus dibersihkan dari biji-bijinya. Kapas yang telah dipanen dari sawah, ladang atau dari halaman rumah perlu dikeringkan untuk beberapa saat sebelum digiling.

Proses penggilingan kapas dilakukan secara tradisional. Alat atau gilingan yang digunakan diperbuat dari kayu, dilengkapi dengan dua buah silinder sebagai penyepit. Dengan konstruksi tertentu salah satu dari silinder dapat diputar dengan tangan. Ketika silinder yang satu diputar dengan tangan, maka silinder yang satu lagi ikut berputar. Jarak antara silinder yang satu dengan silinder yang kedua diatur sedemikian rupa sehingga masih dapat dimasuki kapas, tetapi ukuran sela-sela tersebut sangat sempit sehingga biji kapas tidak masuk ke dalamnya.

Kapas yang telah dikeringkan diuraikan untuk dibersihkan bijinya, pekerjaan ini disebut blibis. Kapas yang telah diuraikan tersebut, kemudian satu persatu dimasukkan ke dalam gilingan kapas agar biji-bijinya terlepas. Setelah digiling kapas menjadi padat, maka sebelum kapas dipintal kapas tersebut harus diuraikan lagi, pekerjaan ini disebut musoni.

• Musoni

Sebelum kapas dipintal menjadi benang, kapas tersebut harus diuraikan

sampai bersih. Pekerjaan ini disebut musoni karena alat yang digunakan bernama pusona-tau usu. Alat ini berbentuk sangat sederhana. Bentuknya seperti busur panah, dibuat dari bambu dan talinya dari nanas atau kulit kayu. Alat ini dilengkapi dengan alat lain yang disebut “jedhul” atau be-thuk. Bentuknya mirip alat pemukul drum tetapi ukurannya hanya sekitar 15 sm atau 20 sm. Salah satu hujungnya dibuat sedikit besar sebagai kepala berbentuk bundar dibuat dari bahan kayu.

Musoni dilakukan dengan cara menggetar-getarkan usu dengan bethuk di atas tumpukan kapas yang telah disiapkan. Akibat getaran tali usu sedikit demi sedikit gumpalan-gumpalan kapas terhurai dan menyatu dengan gumpalan-gumpalan kapas lainnya. Kapas yang telah terurai selanjutnya digulung kira-kira sebesar geng-gaman tangan. Gulungan kapas ini biasanya disebut pusuhan. Setelah pusuhan itu siap berarti kapas tersebut siap untuk diantih atau dipintal.

- Mengantih atau Memintal

Mengantih adalah proses membuat benang setelah benang dipusoni. Proses ini menggunakan peralatan yang disebut jantra. Jantra diperbuat dari bahan kayu, bambu dan tali. Bagian penting alat ini adalah: roda, tali (klindhen) dan kisi. Alat untuk memintal bagian dari jantra ini disebut kisi. Alat ini diperbuat dari bahan kayu, panjangnya sekitar 20 sm dengan bentuk silinder. Bahagian pangkal berdiameter atau garis tengah sekitar 75 mm, bagian ujungnya dibentuk sedikit meruncing. Bagian tengah diberi cekungan melingkar tempat untuk mengikat tali. Dengan tali ini kisi dihubungkan ke roda jantra sehingga bila jantra diputar kisi pun ikut berputar.

Cara menggerakkan jantra, yaitu:

tangan kiri memegang kapas dan tangan kanan memutar roda jantra. Di bagian ujung kisi yang berputar dililitkan sedikit demi sedikit serabut kapas sehingga kapas tersebut tertarik secara perlahan menjadi benang. Benang yang dihasilkan biasanya disebut lawe. Nama ini untuk membedakan antara benang yang dibuat dengan menggunakan mesin modern di pabrik dengan benang yang dihasilkan secara tradisional.

Untuk menghasilkan benang yang banyak juga diperlukan kisi yang banyak. Benang yang telah dihasilkan dari proses memintal atau mengantih ini masih belum lagi siap untuk ditunen. Sebelum dipersiapkan ke alat penenun benang tersebut harus betul-betul siap atau harus baik, sama ada untuk lungsen atau pun pakan. Pekerjaan ini disebut nglikasi. Benang yang telah dililitkan menyilang pada likasan, selanjutnya dilepaskan dari likasan untuk dipersiapkan, sehingga benar-benar siap untuk ditunen.

Pekerjaan membuat benang meliputi tahap menggiling kapas, musoni dan mengantih diperlukan kerajinan/ketekunan yang tinggi. Untuk memperoleh satu gulung benang lawe diperlukan waktu 4 sampai 6 hari dan seluruh proses pembuatannya dilakukan dengan tangan. Proses terakhir dari mengantih adalah memindahkan benang dari alat likasan. Pekerjaan ini sekali gus mengatur benang dalam bentuk gulungan dengan ukuran tertentu. Satu gulung atau satutukel berukuran sekitar 259,300 sm. Benang sepanjang ini digulung dalam satu lingkaran dengan keliling lingkaran sekitar 270 cm. Untuk menjaga agar gulungan benang tidak kusut atau ruwat, maka gulungan itu disusun dalam bentuk ikatan-ikatan benang. Tiap satu ikatan benang terdiri dari 5 helai benang yang disebut sekawan. Biasanya dalam satu gulungan terdiri dari 118 ikat (kawan).

Benang dalam bentuk gulungan ini yang akan dipersiapkan untuk di tenun.

b. Menenun

Setelah proses penyiapan benang selesai, maka tahap berikutnya adalah menenun. Benang yang akan ditenun/dianyam disiapkan menjadi dua bagian. Bagian benang yang disusun berbaris tegak lurus terhadap penenun atau benang yang membujur disebut lungsen dan bagian benang yang sejajar terhadap penenun atau benang yang akan membentuk motif disebut pakan. Proses menenun di Kecamatan Kerek ini pada masa kini masih banyak ditemui di Desa Margorejo dan Desa Beji. Kedua-dua desa ini sejak dari zaman dulu dikenali sebagai desa penghasil tenun Kerek yang terkenal dengan nama "Tenun Gedhog". Tahap menenun adalah mempersiapkan Benang Lungsen dan Benang Pakan, sebagai berikut :

• Proses Nyekuli

Benang lungsen diambil dari likasan dalam bentuk gulungan. Satu gulung biasanya disebut satu tukel. Sebelum ditenun benang tersebut harus diolah lagi agar menjadi kuat dan sedikit keras atau kaku. Hal ini dilakukan dengan tujuan untuk mempermudah menyiapkan benang lawe menjadi benang lungsen dan pakan sekali gus mempermudah kerja menenun. Bahan yang digunakan untuk membuat benang menjadi kuat dan keras tersebut, yaitu menggunakan nasi dicampur sedikit air. Nasi dalam bahasa Jawa disebut sekul, oleh karena itu pekerjaan ini disebut nyekuli. Caranya: tiap gulung/tukel benang lawe yang akan disekuli dibentang atau diikat pada alat dari hujung ke hujung yang lain. Alat ini disebut tengker yang diperbuat dari dua potong bambu.

Bagian atas dari tengker ini dilengkapi dengan silinder dari kayu se-

hingga mudah berputar. Benang yang telah dibentang dioles-olesi dengan nasi yang dicampur sedikit air dengan menggunakan kuas dari ijuk atau serabut kelapa sampai merata.

Ada juga pengrajin yang melakukan nyekuli ini dengan cara benang direbus campur nasi. Setelah itu benang disisir pakai serabut kelapa agar nasi yang menempel pada benang dapat diratakan dan bersih. Setelah proses nyekuli selesai kemudian benang tersebut dikeringkan dan setelah kering benang menjadi kuat, padat dan kaku.

• Menguraikan Benang

Untuk menguraikan benang harus menggunakan alat yang disebut ingan. Alat ini dibuat dari bahan kayu berbentuk limas segi empat, dilengkapi dengan empat buah tangan yang bertumpu pada tiang atau poros ingan.

Alat ini dibentuk sedemikian rupa sehingga dapat berputar. Benang lawe yang masih dalam bentuk tukelan itu dipasang pada alat ini. Benang yang akan digunakan untuk kain tenun perlu diwarna, misalkan menggunakan naptol warna merah atau diwedel untuk menghasilkan warna biru kehitam-hitamanan. Tetapi untuk kain tenun yang akan dibatik tidak perlu diwarna, sehingga kekal berwarna putih.

Setelah tukelan/gulungan benang sudah dimasukkan ke dalam ingan, kemudian perlahan-lahan benang ditarik satu demi satu dan ditampung pada sebuah rinjing. Benang yang sedikit kaku dapat menghindari terjadinya keruwetan/keruwatan benang. Benang yang tertampung pada rinjing itulah yang akan digunakan untuk benang lungsen dan benang pakan.

Proses menyiapkan benang pakan dengan alat yang disebut kleting.

Alat ini terbuat dari bambu seperti cucuk sate dengan ukuran panjang sekitar 20 cm dan garis tengahnya sekitar 1 cm. Dengan jantra, benang digulung pada kleting dengan ukuran tertentu sehingga dapat dimasukkan ke dalam tropong yang diperbuat dari bahan bambu. Fungsi alat ini hampir sama dengan skoci pada mesin jahit.

- Manen

Setelah menyiapkan benang pakan langkah berikutnya, yaitu menyiapkan benang lungsen. Menyiapkan benang lungsen ini lebih sulit dibandingkan dengan menyiapkan benang pakan. Proses awal menyiapkan benang lungsen disebut manen karena alat yang digunakan adalah panen.

Dengan alat panen ini benang lungsen diatur sama ada jumlahnya maupun ukurannya. Jumlah benang atau deretan benang disesuaikan dengan ukuran panjang sisir dari alat tenun yang dimiliki. Sedangkan ukuran panjangnya disesuaikan dengan kegunaan kain tenun setelah selesai ditunen dan dibatik, misalnya untuk gendong.

Pada waktu pengrajin manen, tidak hanya sekadar mengatur deretan benang tetapi juga diatur agar benang tersebut dapat dipisah menjadi dua bagian, yaitu bagian atas dan bawah. Untuk mempermudah pekerjaan ini dibantu dengan alat yang disebut gun atau tali gun pada alat penenun. Dengan bantuan tali gun ini deretan benang bagian bawah dan atas mudah dipisahkan.

Pengaturan deretan lapisan benang dilakukan dengan mengangkat deretan benang berselang-seling. Lapisan dari deretan benang akan dipisahkan secara teratur oleh benang pakan. Dengan cara ini maka akan terjadi anyaman benang dan akhirnya akan terwujud kain yang dikehendaki.

- c. Proses Penenunan

Proses menenun diawali dari proses menyiapkan benang lungsen dan benang pakan. Benang lungsen diatur dengan tera-tur baik jarak maupun letaknya. Benang tersebut diatur sedemikian rupa dengan menggunakan sebuah alat dari bahan kayu yang disebut usek dan gun sehingga benang tersebut dapat dipilih menjadi dua lapisan, yaitu lapisan bawah dan atas. Lapisan ini untuk mempermudah mengatur benang pakan.

Semasa proses pengaturan benang posisi gun atau tali gun sangat menentukan. Posisi gun harus diusahakan tidak berubah oleh karena itu sebelum dilepas, tali gun diikatkan pada salah satu patok atau tiang panen harus dipindahkan terlebih dahulu pada sebuah alat tenun yang disebut gligen.

Untuk menghindari agar benang lungsen tidak ruwat atau berserakan, maka salah satu hujungnya harus diikat. Setelah itu pekerjaan selanjutnya adalah nyurup dan gelap.

- Nyurup

Nyurup adalah pekerjaan memasukkan benang lungsen pada sela-sela ruji dari sisir tenun. Seperti orang memasukkan benang pada jahit. Setiap sela-sela sisir tenun dimasuki dua helai benang. Selesai nyurup dilanjutkan dengan gelap.

- Ngelap

Ngelap adalah pekerjaan mengatur benang lungsen pada bahagian dari alat tenun yang disebut gebeg atau papan. Sebelum dimasukkan ke alat tenun terlebih dahulu salah satu hujung benang lungsen diikat pada gebeg yang berfungsi untuk mengatur benang sesuai dengan jangkauan penenun.

Panjang benang lungsen sesuai dengan keperluan, kadang-kadang

sepanjang 2 meter. Sedangkan jarak jangkauan tangan dan kaki penenun hanya mencapai paling panjang 1 meter.

Bagian ujung benang lungsen yang lain sebelum digulung pada gebeg diikat pada sebuah alat tenun yang disebut apit, proses ini disebut murei. Alat tenun terdiri dari: usek, gebeg, gun, apit, liro, dan lain-lain.

Semasa proses menenun berlangsung, yaitu menyusun benang lungsen dan benang pakan penenun dibantu sebuah alat yang disebut liro.

Alat ini diperbuat dari kayu berbentuk seperti pedang salah satu hujungnya runcing dan satu lagi hujungnya tumpul. Fungsi liro adalah pertama, untuk merenggangkan sela-sela atau mengatur jarak benang lungsen, kedua, menghentak benang pakan setelah benang pakan dimasukkan ke dalam benang lungsen, sehingga anyaman benang menjadi rata dan padat.

Dengan berkali-kali hentakan, maka benang pakan yang satu akan menjadi rapat dengan benang pakan yang lainnya sehingga jadilah sebuah kain tenun.

PROSES BATIK GEDHOG

Jika dilihat dari proses pewarnaannya, batik gedhog dibagi dua, yaitu batik gedhog soga pipit dan batik gedhog putihan atau irengan. Tahap proses batik gedhog adalah sebagai berikut:

1. Persiapan dan Ngetel

Apa yang dimaksudkan dengan tahap persiapan adalah proses penyiapan kain, yaitu kain yang akan dibatik harus dipersiapkan terlebih dahulu, misalnya kain tersebut untuk gendhong, sarung, dan lain-lain. Kain batik gedhog mempunyai perbedaan dengan kain batik lainnya.

Seperti yang telah dijelaskan di atas bahwa untuk menjadikan benang lawe menjadi kuat dan kaku sebelum ditenun benang lawe tersebut harus disekuli dengan menggunakan bubur nasi. Setelah kering bubur nasi tersebut menjadi keras dan mempermudah proses penenunan. Setelah menjadi kain tenun polos untuk dibatik, kain tersebut masih mengandung bubur nasi yang sudah kering.

Bubur nasi yang melekat tersebut akan mengurangi lekat atau meresapnya bahan pewarna batik, oleh karena itu sebelum dibatik kain tersebut harus dibersihkan dari lekatan bubur nasi dengan cara merendam kain tersebut selama lebih kurang dua hari. Proses inilah yang disebut dengan tahap ngetel.

Selain itu tahap ngetel bertujuan agar kain tenun yang telah bersih dari kandungan zat pengeras (bubur nasi) menjadi lebih lembut dan pori-pori benang terbuka lebih lebar sehingga memudahkan saat pelilinan dan pewarnaan.

2. Membuat Motif

Karena bentuk kainnya kasar dan bergaris-garis, maka pada umumnya motif batik gedhog tradisional banyak menggunakan motif-motif geometris. Meskipun motif-motifnya berunsurkan tumbuhan tetapi motif tersebut digambar berbentuk "semetris" sehingga kelihatan berbentuk "geometris".

3. Ngengreng

Masyarakat pembatik di Kecamatan Kerek tidak menggunakan tahap mbaboni tetapi langsung ke tahap ngengreng. Tahap ngengreng atau disebut juga nglengreng adalah proses memberi lilin panas di atas kain mengikut pola atau motif yang telah dilakar.

4. Nerusi

Proses pelilinan ulang pada permukaan kain dibagian belakangnya/dibalik disebut nerusi. Tahap nerusi sangat diperlukan oleh para pembatik khususnya batik gedhog karena kain yang digunakan cenderung leb-

- ih kasar dan tebal jika dibandingkan dengan kain batik yang dari toko
5. Isen-isen

Untuk batik gedhog putihan atau irengan, setelah tahap nerusi dilanjutkan isen-isen, yaitu memberi isi pada motif utama dengan menggunakan lilin panas. Tetapi untuk batik gedhog soga pipit setelah nerusi langsung nembok. Isen-isen dilakukan setelah tahap nyoblosi.
 6. Nembok

Tahap nembok adalah proses kelanjutan dari tahap ngengreng dan nerusi. Tahap ini sedikit berbeda dengan ngengreng. Kalau ngengreng menutup lilin pada bagian dasar kain sedangkan nembok bertujuan menutup bagian yang ada di dalam motif yang direncanakan untuk warna yang kedua atau pun ketiga dan seterusnya.
 7. Nyoblosi

Apa yang dimaksudkan dengan nyoblosi adalah membuat lubang-lubang atau titik-titik kecil dengan menggunakan jarum atau duri jeruk dengan tujuan agar terkena warna biru nila (wedel). Nyoblosi ke-balikan dari nyeceki.

Kalau nyoblosi melubangi lilin pada kain agar terkena warna sedang nyeceki menutup kain dengan lilin agar tidak terkena warna.

Untuk batik gedhok putihan/irengan tahap nyoblosi dilakukan setelah tahap nembok, sedangkan untuk batik gedhok soga pipit tahap nyoblosi dilakukan setelah nyelup.
 8. Nyelup

Nyelup adalah proses memasukkan kain batik ke dalam larutan warna (proses pewarnaan). Untuk batik gedhok putihan/irengan warna yang digunakan adalah warna biru atau gadung (wedel) sebagai warna 1, sedangkan untuk batik gedhok soga pipit menggunakan warna merah (bahan kimia) sebagai warna 1. Pencelupan dilakukan berulang-ulang kali agar warna yang dihasilkan menjadi kuat.
 9. Nggadungi

Nggadungi berasal dari kata gadung yang berarti biru. Nggadungi disebut juga sebagai mbironi yang artinya membuat warna biru. Untuk batik gedhog putihan/irengan sebelum tahap nggadungi adalah tahap nyelup warna dengan warna gadung sebagai warna pertama.

Setelah diwarna gadung kain akan dicelup kembali ke dalam warna coklat (soga) sebagai warna ke dua. Supaya warna gadung tidak tertutup semua oleh warna coklat, maka bagian yang diinginkan menjadi warna gadung harus ditutup dengan lilin panas, setelah itu baru celup ke dalam warna coklat (nyoga).

Jadi warna yang dihasilkan adalah warna putih (warna kain), warna biru, warna biru tua atau biru kehitam-hitaman yang diperoleh dari percampuran warna biru/gadung dengan warna coklat/soga. Oleh karena itu batik ini disebut batik gedhog putihan atau batik gedhog irengan.

Untuk batik gedhog soga pipit, setelah tahap nyelup warna merah, nyoblosi, isen-isen kemudian dicelup ke warna biru (wedel). Setelah diwedel kemudian nyoga. Warna yang dihasilkan adalah warna putih (kain), warna merah dan biru tua/biru kehitam-hitaman.
 10. Nyoga

Seperti yang dijelaskan di atas setelah nggadungi adalah nyoga, yaitu mewarna kain dengan warna coklat (soga) yang bertujuan untuk mendapatkan warna biru tua atau biru kehitam-hitaman.
 11. Mematikan Warna (Fiksasi)

Proses mematikan warna ini pada mulanya menggunakan endut atau lumpur dengan cara merendam ke dalam lumpur selama 24 jam. Pada saat ini untuk mematikan warna menggunakan tunjung.
 12. Nyaren/nyarena

Setelah dimatikan warnanya kain dicuci

dan dikeringkan kemudian disaren. Apa yang dimaksudkan dengan nyaren adalah proses pengulangan warna agar warna menjadi lebih kuat, biasanya dilakukan antara 5-7 kali.

13. Nglorod, Mencuci dan Mengering

Sama halnya dengan tahap membatik tulis yang lainnya, nglorod, mencuci dan mengering, merupakan proses terakhir pem-batikan. Nglorod yaitu menghilangkan lilin dari kain batik kemudian setelah itu dicuci dan dikeringkan, maka selesailah proses membatik.

PROSES PEWARNAAN BATIK GEDHOG

Dari semua informan yang penulis temui, dan hasil dari penelitian langsung di lapangan serta data dari Permuseuman dalam buku Batik Gedhog Tuban (1992/1993: 30-40) proses pewarnaan dapat dibagi dua:

1. Bahan Pewarna Alam

Bahan pewarna alam yang digunakan ada dua jenis, yaitu soga dan nila (wedel). Soga adalah bahan pewarna batik yang menghasilkan warna coklat. Soga diper-buat dari bubukan kulit kayu, sedangkan nila adalah bahan pewarna batik yang menghasilkan warna biru, bahan ini diper-buat dari daun tom.

Proses mewarna dengan soga pada umumnya dilakukan dengan cara merendam kain batik ke dalam larutan warna soga. Namun demikian tidak sedikit para pembatik mewarna soga hanya dengan mengoles-oleskan warna dengan menggunakan berus atau kuas. Khusus untuk wedel proses ini dilakukan dengan sangat hati-hati. Bahkan para pembatik jarang yang melakukan proses ini. Medel biasanya dilakukan khusus oleh tukang wedel. Caranya, para pembatik yang kainnya siap untuk diwedel dikumpulkan oleh orang tertentu kemudian dibawa ke tempat tukang wedel.

Medel dilakukan dengan cara: pertama

membuat larutan nila, yaitu daun tom dipotong-potong dimasukkan ke dalam air dalam bak yang telah disediakan. Daun tersebut direndam selama lebih kurang 1 minggu. Setiap pagi dan petang diaduk/dikacau supaya cepat larut. Setelah larutan daun tom mendap ke bawah sisa-sisa daun tom dibersihkan, maka jadilah pewarna nila seperti jenang. Kedua siap-kan air dalam bak kemudian nila dicampur sedikit batu kapur/kapur sirih dan diaduk/dikacau sampai rata.

Setelah itu kain batik yang akan dimasukkan ke dalam larutan nila, dibasahi dengan air biasa terlebih dahulu baru dimasukkan ke dalam larutan nila. Agar warna nila meresap merata, maka kain tersebut dibolak-balik sampai benar-benar rata, setelah itu direndam beberapa saat baru diangkat dan dicuci dengan air bersih sampai sisa-sisa zat pewarna di atas permukaan kain bersih. Setelah dicuci kain dijemur ditempat yang teduh atau ditempat yang tidak langsung kena sinar matahari, supaya warna tidak cepat pudar/hilang.

2. Bahan Pewarna Kimia

Proses pewarnaan kimia secara umum sama dengan proses batik tradisional di daerah lainnya. Pewarna yang digunakan adalah Naptol Garam Naptol.

USAHA-USAHA PELESTARIAN BATIK GEDHOG

Batik sebagai aset budaya bangsa Indonesia perlu dilestarikan bahkan dikembangkan agar dapat mengikuti persaingan global. Bentuk-bentuk usaha tersebut dapat dilakukan berbagai macam cara diantaranya:

1. Mencintai dan mau berpakaian batik buatan dalam negara ;
2. Mendukung usaha pemerintah untuk berpakaian batik di hari Jumat. Maka di Tuban juga bisa melaksanakan hal ini dengan menggunakan batik gedhog;



Gambar 1. Motif khas Batik Gedhog Tuban. Sumber : https://jawatimuran.files.wordpress.com/2011/08/batik_tuban-1.jpg, diunduh Maret, 2014.

3. Meningkatkan penggunaan bahan batik. Pada tahun 2002 empat peneliti dari Badan Riset Kelautan dan Perikanan (BRKP) yang bernama YUNIZAL, TAZWIR, M NOOR DAN THAMRIN WIKANATA, telah berusaha keras untuk mempertingkatkan penggunaan bahan batik. Mereka telah menemukan rumput laut sebagai bahan pewarna batik. Menurut mereka pembuatan batik dapat dilaksanakan secara tepat, jika ditambahkan tiga persen natrium alginat yang diekstrak dari rumput laut coklat jenis *Sargassum Fili-pendula* dan *Turbinaria* (lihat internet, <http://www.forek.or.id/detail.php?rubrik=iptek&beritaID=458>). Dengan penemuan “rumput laut” sebagai bahan pewarna batik, maka Menteri Kelautan dan Perikanan Dr. Ir. Rokhmin Dahuri berupaya agar sepanjang tahun 2002 ini harus berdiri lima pabrik baru pengolahan rumput laut. Kelima pabrik itu dua berada di Sulawesi Selatan serta masing-masing satu pabrik di Papua, Lampung dan Jawa Tengah (lihat <http://www.forek.or.id/detail.php?Rubrik=iptek&beritaID=458>).
4. Membuat motif sesuai pasar global. Motif yang sudah ada perlu dikembangkan lagi khususnya mengenai permintaan desain batik yang sesuai dengan selera segmentasi pasar global. Adanya peran pasar global dalam industri batik telah menuntut tampilan visual dari batik itu sendiri agar lebih sesuai dengan selera masyarakat dunia saat ini. Namun hingga kini tampilan visual batik gedhog Tuban belum menjawab tantangan tersebut. Kebanyakan motifnya masih mengandalkan referensi motif dan corak lokal.
5. Promosi atau pameran. Dirjen Industri dan Dagang Kecil Menengah Departemen Perindustrian dan Perdagangan, MARWOTO mengatakan, untuk meningkatkan pendapatan ekspor dari sektor batik, perlu dilakukan promosi yang besar-besaran, seperti dalam bentuk pameran, sekaligus untuk memperkenalkan motif baru dari batik tersebut.
6. Meningkatkan kualitas kain sebagai bahan dasar batik. Jika diamati secara seksama, kain batik gedhog memiliki permukaan kain yang sangat kasar, hal ini dianggap perlu untuk peningkatan kualitas kain yang lebih baik.
7. Pembinaan dan perlindungan pemerintah setempat. Pada saat ini Tuban sedang berkembang menjadi kota industri (baja dan semen). Kondisi ini membawa pengaruh negatif ter-

hadap perkembangan batik tradisional di Tuban. Hasil wawancara dapat penulis simpulkan, yaitu dengan berkembangnya Tuban sebagai kota industri banyak pembatik yang berhenti membatik dan berku-rangnya lahan untuk menanam kapas.

Kondisi ini jika dibiarkan dapat meng-hambat perkembangan batik gedhog. Oleh karena itu batik gedhog diperlukan upaya pembinaan dan perlindungan dari pemerintah setempat.

BRAND IMAGE DALAM PANGSA PASAR

Dalam hal ini penulis telah melakukan survei di THR Surabaya dan Giant Sidoarjo. Penulis mengamati 2 buah toko Assesoris Harley ukuran 3m x 3m dengan sewa 5 juta per-bulan. Toko sekecil itu bisa meraup keuntungan besar dan mampu membayar sewa lima juta per-bulan, apa strateginya. Berikut hasil wawancara dari kedua pemilik toko:

1. Membangun image yang kuat terhadap barang yang dijual, dengan memberikan pelayanan khusus bagi para pembeli.
2. Mengatur pangsa pasar. Barang yang dijual diperuntukkan bagi para kolektor. Jadi tidak semua orang menyukai barang ini. Karena barang yang dibuat menjadi antik, maka semahal apapun tetap akan dibeli orang.
3. Kemasan barang dibuat sebgus mungkin untuk memberikan daya tarik pembeli.

Ketiga stretegi tersebut dapat dilakukan terhadap batik gedhog Tuban, agar tetap lestari.

KESIMPULAN

Batik Gedhog merupakan batik tradi-sional yang ada di Kecamatan Kerek Tuban. Semua proses pengerjaannya dil-akukan dengan tangan manual termasuk dalam membuat kainnya. Karena kainnya dibuat dengan tangan secara

manual, maka permukaan kain menjadi kasar.

Hal ini mempengaruhi motif batik yang dihasilkan. Selama ini motif yang dihasilkan cenderung motif geometris mengikuti alur kain yang kasar. Melihat kondisi seperti ini, maka penulis khawatir batik gedhog akan habis ditelan zaman.

Terlebih di era globalisasi. Oleh karena itu perlu usaha untuk melestarikannya. Usaha ini diantaranya adalah memper-baiki kualitas kain, penyesuaian motif di-era sekarang, promosi, dan meningkatkan *brand image*.

DAFTAR PUSTAKA

- Batik Gedhog Tuban.
1992/1993. Bagian Proyek Pembinaan Permu-seuman Jawa Timur.
- CIPTANDI, FAJAR.
2013 *Pengaruh Pasar Global Terhadap Visual-isasi Motif Batik Indonesia*. Blog. Stisitel-kom.ac.id.
- Commodity Profile Batik Traditionan Tuban.
2000 Tuban: Departemen Perindustrian dan Perdagangan RI Kantor De-partemen Perindustrian dan Perdagangan Kabu-paten Tuban.
- DJUMENA, NIAN S.
1990 *Batik and its Kind*. Jakarta: Djam-batan.
- DOFA, ANESIA ARYUNDA.
1996 *Batik Indonesia*. Jakarta: Penerbit PT Golden Terayon Press.
- Kabupaten Tuban Dalam Angka.
2000 Tuban: Badan Pusat Statistik Kabupaten Tuban.
- KARSAM.
2005 *Seni Membatik Tulis Di Kota Bharu, Kelantan, Malaysia dan Di Kabu-paten Tuban, Jawa Timur, Indonesia: Satu Kajian Per-bandingan*. Desertasi. Kuala Lumpur: Universiti Malaya.

SANTOSA, PURBAYA BUDI.
2004 *Eksistensi Koperasi: Peluang dan Tantangan di Era Pasar Global*. *Dinamika Pembangunan*. Vol.1 No. 2/Desember 2004: 111-117.

WENAS, ANDRE VINSENT.
2013 *Konstelasi Pasar Global Terus Bergeser*. *Repository.usu.ac.id*.

5

CADIK SAMUDRA BOROBUDUR : Jenius Lokal Nusantara

Primadi Tabrani

Abstrak

Dugout canoe is from prehistory. It develops to become outrigger canoe: catamaran, one outrigger and two outrigger. Then it is equipped with sails. After that came the plank built outrigger. There are still many mystery about the development of dugout canoe into plank built outrigger. When and where does it appear? What about its dispersal so that outrigger canoe is every where in Austronesia?

The ocean outrigger vessel as seen in the Borobudur relief, is a Nusantara local genius. It is for voyages between islands, trading, passenger, war, even ocean liner. With this kind of ship Sriwijaya and Majapahit became great maritime kingdom, not only in South East Asia, but also in Asia and in the world as well. With this kind of ship, Nusantara are able to wander to the Pacific, the Indian and the Atlantic, all three Ocean in the world. At those times, Nusantara is the only people that are able to do that.

Keyword: dugout canoe, outrigger, sail, plank built outrigger, Ocean Outrigger.

PENDAHULUAN

SEJARAH ALUR PENYEBARAN HOMOSAPIENS

Umumnya sudah disetujui bahwa homosapiens menyebar dari Afrika ke Asia (tiba di Nusantara 80-60.000 SM) – ke Australia (tiba di Australia 60-50.000 SM), Ke Asia – Eropa, ke Asia – Amerika. Yang masih banyak diperdebatkan adalah jalur Asia ke pulau pulau di lautan Pasifik dan jalur Asia ke Australia. Sebagian berpendapat ada dua jalur.

Pertama dari Utara: Asia, Taiwan, lalu pecah, ke timur (Pasifik) dan ke selatan (Nusantara). Yang ke Nusantara kemudian juga ke timur dan bertemu dengan jalur kedua dari Selatan: Asia, semenanjung Malaya, Nusantara lalu ke timur – Papua untuk bertemu dengan jalur utara, dan kemudian melanjutkan ke Pas-

ifik (Polynesia) dan kemudian juga ke Hawaii di Utara dan Selandia Baru di selatan.

RUMPUN BAHASA AUSTRONESIA

Rumpun bahasa Austronesia meliputi kepulauan di samudera Pasifik, samudera Hindia, Nusantara. Dari Madagaskar di Barat, Hawaii di utara, pulau Paskah di Timur, Selandia Baru di Selatan, salah satu daerah rumpun bahasa yang terluas di dunia. Masih banyak beda pendapat bagaimana penyebarannya dan dimana mulainya. Umumnya mengikuti alur penyebaran Homosapiens tsb di atas.

Ada data yang menarik: pengaruh bahasa bahasa Nusantara di Austronesia lebih besar daripada pengaruh bahasa bahasa dari Asia seperti Mongol, Burma atau Indo Arya, jadi bisa dipertanyakan apakah penyebaran bahasa benar

dari Asia, atau masuk ke Nusantara Barat dulu, jadi salah satu bahasa Nusantara, baru menyebar ke Austronesia: Timur, Utara, Selatan, Barat.

CADIK DAN AUSTRONESIA

Penyebaran Perahu Cadik

Teorinya umumnya menyebut semua hanya ada rakit, baik bambu ataupun batang kayu. Baru lahir perahu batang kayu (dugout canoe), lalu dugout canoe bercadik di sungai-sungai besar Asia, yang kemudian dibawa saat menyeberang ke Nusantara dan kemudian menyebar ke seluruh Austronesia.

Bila kita pelajari peta prasejarah Asia Tenggara, maka untuk masuk ke Nusantara melalui jalur selatan tidak perlu perahu, bisa jalan darat.

Mungkinkah setelah bermukim di Nusantara barat, kemudian *dugout canoe* asal Asia dikembangkan jadi *dugout canoe* bercadik karena diperlukan untuk meneruskan penyeberangan sampai ke Australia? Juga yang dari jalur utara (Taiwan), di prasejarah Taiwan masih menyatu dengan Asia, jadi belum perlu perahu.

Perkembangan Bentuk Cadik

Juga belum jelas mana yang lebih dulu: *dugout canoe* bercadik atau *dugout canoe* pakai layar dan baru dugout canoe bercadik pakai layar.

Yang jelas gambar cadas prasejarah di Indonesia banyak dihiasi gambar perahu layar (di Kalimantan Timur, pulau Muna di Sulawesi, di pulau Kei Kecil di Maluku Tenggara, di Papua, dsbnya). Sungguh menarik bahwa di benua Eropa dan Asia tak banyak terbetik adanya perahu layar di gua-gua cadas prasejarah.

Tanah Air - Manusia Bahari

Penghuni Nusantara adalah satu-satunya penghuni di dunia ini yang menyebut wilayahnya dengan tanah-air. Yang negeriku bukan hanya

pulau-pulau, tapi pula-laut yang mengelilinginya. Sejak prasejarah kita merupakan bangsa bahari yang jelas memerlukan mengembangkan perahu!!

Disebut bahwa migrasi manusia dari Afrika telah mencapai Australia sekitar 60.000 – 50.000 SM, dan penyeberangan dari Lempengan Sunda ke lempengan Sahul diduga dengan alat-alat penyeberangan sederhana seperti rakit dsbnya.

Dalam perkembangannya di kawasan Austronesia, ada pulau-pulau yang hanya mengembangkan katamaran (dua dugout canoe digabung), ada yang hanyadugout canoe cadik tunggal dan ada yang hanya cadik ganda. Yang menarik di Indonesia semuanya ada dari perahu tanpa cadik, katamaran, cadik tunggal dan cadik ganda!

Dan yang di Indonesia sudah sejak lama bukan lagi batang pohon yang dikeruk jadi perahu (dugout canoe), tapi sudah sejak lama berkembang menjadi perahu papan berkerangka dan berlayar, hingga dapat dibuat lebih besar dari dugout bercadik.

TOBA PURBA DAN BANJIR BESAR DI ASIA TENGGARA

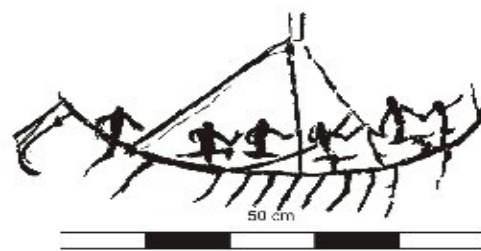
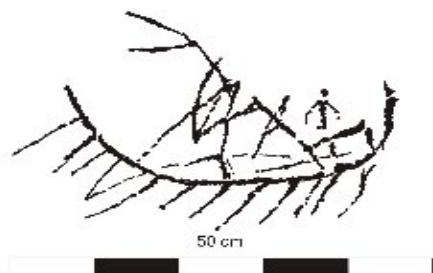
Toba Purba

Ketika jalur migrasi manusia dari Afrika telah mencapai Asia Tenggara dan masuk ke Nusantara barat (diantara 80.000 – 60.000 SM), gunung Toba Purba meletus, letusan gunung api terdahsyat di dunia (sekitar 74.000 SM). Letusannya mempengaruhi seluruh Asia, bahkan ada yang menyebut abunya sampai ke Greenland. Jalur migrasi terputus dan perkembangan homosapiens nyaris terhenti dan punah. Untunglah migrasi yang telah tiba di Asia Tenggara dan Nusantara barat berhasil melaksanakannya migrasi “baru”. Migrasi baru inilah yang kemudian menyebar ke seluruh dunia.

Banjir Besar dan Mengungsi

Asia Tenggara bagaimanapun juga sangat dipengaruhi oleh kondisi mencairnya es. Sampai 8000 tahun lalu, air laut di kawasan ini diperkirakan naik 150 meter. 'Banjir besar' yang begitu dahsyat hingga menenggelamkan semua dataran rendah di Asia Tenggara, dan perlahan-lahan menyisakan pulau-pulau yang sekarang dikenal dengan kepulauan Indonesia.

Baik manusia yang sudah tinggal sebelum es mencair, manusia yang datang ketika es sedang mencair, dan terutama yang kemudian datang setelah es berhenti mencair (3.000 tahun lalu) 'terpaksa' menghadapi perubahan lingkungan yang sangat drastis tersebut, yang bisa saja dapat menjadi katalisator dalam mengembangkan "desain" perahu-perahu pertama Homo sapiens.



Gambar 1. Dua gambar prasejarah di Gua Mardua Kalimantan, menunjukkan teknologi perahu sudah hadir sejak lama di Nusantara. Sumber : Setiawan, Pindi: 2010.

Pasca 3000 tahun lalu, manusia Nusantara (kemungkinan besar menyebar dari kawasan Sangkulirang-Mangkalihat Kalimantan Timur) ke barat melalui Lautan Indonesia (Madagaskar, Maldiva) ; dan ke selatan dan timur melalui Lautan Pasifik ke Australia, Tasmania, Mikronesia, Polinesia, Hawaii dan Paskah. Bahkan sangat memungkinkan mereka juga mendarat di pantai-pantai Amerika Barat.

Tentunya pertanyaan terbesar adalah, perahu seperti apa yang mereka pakai? Apakah perahu cadik? Apakah perahu cadik berlayar telah tercipta?

Buku buku Sejarah Kebudayaan di se-

kolah sekolah kita umumnya menyebut bahwa cikal bakal manusia laut Austronesia (di Indonesia) adalah Homosapiens yang masuk dari Asia 5.000 dan 2.000 SM. Sebelumnya ada kelompok lain dari Homosapiens yang datang ke Indonesia (dengan darat dan menyebrang selat-selat dangkal), yaitu Austroasiatik (?) dan Papuamelanesoid, sekitar 20.000 tahun lalu. Dan yang paling pertama adalah Homosapiens yang menurunkan Aborijin, yang melewati kawasan Indonesia dari pesisir ke pesisir) pada sekitar 80-60.000 SM.

Diketahui hanya Homosapiens lah yang berhasil menyebrangi paparan Sunda menuju Paparan Sahul. Homoerectus tidak pernah menggapai Sahul, tidak lain karena adanya halangan 'selat' alami.

Pada beberapa gambar cadas prasejarah di Indonesia, dilukiskan perahu-perahu yang pernah ada di laut Indonesia. Gua Mardua di Kalimantan, menggambarkan perahu dari Austronesian Tua sampai Kapal Uap.

Tentang "Atlantis"

Ada pakar Barat yang menafsirkan banjir besar dengan hilangnya "benua" Atlantis yang adalah Indonesia. Ada pula yang menyebut Asia Tenggara (termasuk Indonesia) di masa itu sebagai "Eden in the East" yang porak peranda karena bencana banjir banjir besar. Semuanya berpendapat bahwa kebudayaan "Asia Tengga-

ra” telah sangat tinggi, termasuk teknologinya..

Terbuka dan Budaya Mudik

Buku buku Sejarah Kebudayaan di sekolah sekolah kita umumnya menyebut bahwa cikal bakal manusia laut Austronesia (di Indonesia) adalah Homosapiens yang masuk dari Asia 5.000 dan 2.000 SM. Sebelumnya ada kelompok lain dari Homosapiens yang datang ke Indonesia (dengan darat dan menyebrang selat-selat dangkal), yaitu Austoasiatik (?) dan Papuamelanesoid, sekitar 20.000 tahun lalu. Dan yang paling pertama adalah Homosapiens yang menurunkan Aborijin, yang melewati kawasan Indonesia dari pesisir ke pesisir) pada sekitar 80-60.000 SM.

Jadi orang-orang di Nusantara memang sejak dahulu disinggahi orang-orang rantau, dan menjadi tempat singgahan sebelum melalang lebih jauh lagi, ke belahan bumi lain. Ini bisa menjelaskan banyak hal, misalnya mengapa yang “dibawa” dari ‘luar’ sering dengan mudah diterima di Indonesia. Ya karena memang sejarahnya Nusantara dibesarkan sebagai persinggahan para perantau Homosapiens.

Khususnya manusia Austronesian, sejak dahulu dike-tahui berlayar memakai angin Muson, yang kadang ke barat kadang ke timur. Orang Austronesian bisa dengan mudah pulang balik utara-selatan atau barat-timur karena kondisi angin setengah tahunan ini. Bisa jadi kebiasaan berkunjung sanak saudara untuk merayakan satu hari penting, memang telah tumbuh sejak dahulu (sekali lagi) karena teknologi perahu

DATA DATA YANG MENARIK

Pelaut & Pedagang Nusantara

Oleh karena itu, tidak heran bila sebelum permulaan Masehi, pelaut pedagang Nusantara telah mengarungi samudera Pasifik dan Hindia, dan kita telah mencapai Madagaskar, dan sempat para perantauan Nusantara mendi-

rikan Kerajaan Merina di Madagaskar (lihat SUDJOKO, 1981; MEULEN SJ, 1988; READ, 2008; PRIMADI, 2011).

Tak heran bila kemudian suku suku di pantai Afrika berhadapan dengan pulau Madagaskar bercampur dengan para perantau, hingga memunculkan budaya Afro-Indonesia. Pelayaran di Samudera Hindia sudah mulai ramai, dan peranan pelaut pedagang Nusantara cukup menonjol. Pelaut pelaut Nusantara dianggap “ahli” dan banyak dipekerjakan di berbagai kapal bangsa bangsa lain.

Kapal kapal Nusantara yang terbanyak menjelajah samudera, karena bangsa bangsa lain kurang jago mengarungi samudera dan lebih suka “mengontrak”– menggunakan jasa-pelaut pedagang Nusantara sebagai pengirim barang dagangan melalui laut. Teknologi Maritim Nusantara sejak lama telah menjadi rujukan bagi bangsa lain di Asia-Pasifik, daripada sebaliknya.

Keadaan di abad 5 dan 6 Masehi

Kapal kapal pelaut pedagang Nusantara mendominasi pelayaran dagang di samudera Pasifik dan samudera Hindia. Ada pola pola tekstil Asia Tenggara yang sampai ke Amerika Selatan, begitu pula jagung yang aslinya dari Amerika Selatan dibawa menyeberangi samudera Pasifik ke oleh para pelaut pedagang Nusantara ke Asia Tenggara, selanjutnya ke Eropa dan ke Afrika. jauh sebelum Era Colombus (semula diduga jagung dibawa Columbus dari Amerika).

Sekitar abad ke 8: Rute Kayu Manis dan candi Borobudur

Ada kisah yang menarik. Salah satu komoditi yang top dimasa itu adalah rempah rempah dan kayu manis (cinnamon). Eropa memperoleh kayu manis antara lain dari Acra, ibukota Ghana di pantai barat Afrika (samudera Atlantik, sekitar tahun 800 M). Bagaimana bisa sampai di Ghana, padahal asalnya dari Indonesia?

Candi Borobudur

Candi Borobudur didirikan sekitar 800 M (772-842). Terletak di karesidenan Magelang, Jawa Tengah. Memakan waktu sekitar 70 tahun. Borobudur memiliki 1.212 panel dekoratif dan 1.300 panel cerita (PRIMADI, 1991: 720)

Yang berhubungan dengan tulisan ini merupakan panel cerita dan berada di sebelah timur, di lorong pertama, deret bawah. Adasekitar sepuluh relief perahu dengan beberapa merupakan relief cadik samudera yang bertiang ganda dan bercadik ganda, dengan masing masing cadik bertingkat (cadik bawah dan cadik atas). Ada yang digambar sedang berlayar dan ada yang sedang berlabuh. Dari visualisasi relief tampak bahwa Perahu cadik samudera Borobudur merupakan perahu penumpang, dagang, perang, antar pulau dan samudera.

SRIWIJAYA, MATARAM KUNO, SINGASARI, MAJAPAHIT

Sriwijaya sekitar 660 – 1200 M

Kerajaan Sriwijaya wilayahnya meliputi Sumatera, Semenanjung Malaya dan sebagian Jawa. Ia merupakan kerajaan maritim yang disegani di Asia Tenggara, dan mengirim “duta” antara lain ke Cina, India dan Persia. Perdagangan lautnya juga merambah samudera Pasifik dan Samudera Hindia. Tentunya memiliki perahu perahu yang hebat untuk bisa menempuh jarak jauh dengan membawa komoditi perdagangan, penumpang, perang, antar pulau, samudera. Hal ini cocok dengan perahu cadik Samudera Borobudur.

Mataram Kuno, sekitar permulaan abad VIII – permulaan abad X

Kerajaan Mataram Kuno merupakan kisah menarik mengenai toleransi beragama. Raja Sanjaya mendirikan kerajaan Mataram Kuno Hindu sekitar 717 M. Pada pemerintahan Rakai

Panangkaran Pancapana (sekitar 746-784), wangsa Syailendra yang Budha dari Kerajaan Sriwijaya berhasil memaksa Mataram kuno Hindu menjadi Mataram Kuno Budha. Mataram kuno Hindu mengungsi ke daerah Dieng. Pancapana lah yang memulai pembangunan candi Borobudur yang megah (Budha), dengan arsitek Gunadharma. Sementara itu Rakai Pikatan (sekitar 847-855) dari Mataram Hindu berusaha mengembalikan wangsa Sanjaya di Jawa Tengah.

Ini dilakukannya dengan menikahi puteri dari raja Samaratungga (Mataram kuno Budha) Pramodhawardhani (Budha). Kedua agama dikembangkan, Pramowardani meneruskan pembangunan candi Borobudur, sedang Rakai Pikatan membangun candi Prambanan (Hindu Syiwa). Kerajaan Mataram Kuno berakhir di masa pemerintahan Dyah Balitung (sekitar 898-913) yang dikenal sebagai raja Mataram Kuno terbesar Sementara itu kerajaan Sriwijaya dan kerajaan Mataram Kuno yang jamannya overlapping, selalu berdiri sendiri, tak pernah jadi satu kerajaan.

Telah adanya komoditi kayu manis (800 M) di Acra, ibu kota Ghana padahal asalnya dari Indonsia, menunjukkan bahwa peristiwa itu terjadi di jaman Sriwijaya dan Mataram Kuno. Terteranya perahu cadik samudera sebagai relief di candi Borobudur yang didirikan oleh Mataram Kuno, yang dipaksa wangsa Syailendra dari Sriwijaya untuk beralih dari agama Hindu ke Budha dan mendirikan candi Budha Borobudur memunculkan pertanyaan yang menarik.

Dari sejarah diketahui bahwa kerajaan Mataram Kuno negara agraris yang tertutup, dengan perdagangan dan pelayaran kurang berkembang. Jadi walaupun yang membuat candi Borobudur Mataram Kuno, ada kemungkinan yang mengirimkan perahu cadik samudera melayari rute kayu manis dari Indonesia ke Acra adalah Sriwijaya.

Singasari sekitar 1222 – 1292

Walaupun tidak sehebat Sriwijaya, ker-

ajaan Singasari yang menguasai pulau Jawa ini, juga merupakan kerajaan maritime, menguasai laut Jawa dan Asia Tenggara. Terlibat dalam perdagangan dan juga mengirim duta ke berbagai Negara Asia.

Ada kemungkinan cadik samudera Borobudur (800 M) dianggap sebuah desain yang mumpuni, hingga tak banyak perubahannya. Walaupun tak tertutup kemungkinan munculnya desain baru yang lebih unggul.

Majapahit sekitar 1292 – 1527

Majapahit, kerajaan terbesar di Indonesia yang praktis meliputi seluruh Indonesia, juga merupakan kerajaan maritim, walaupun ibukotanya (Trowulan) berada di pedalaman. Namun Trowulan memiliki akses ke laut melalui sungai Guntung dan sungai Brantas. Trowulan merupakan “kota air” yang memiliki kanal kanal yang bepotongan tegak lurus, hingga perahu perahu kecil bisa berlayar di dalam kota. Panjang kanal ada yang sampai 6,2 km, dan lebarnya 20-25 meter. Majapahit tak hanya disegani di kawasan Asia Tenggara dan Asia, juga di dunia. Menguasai laut Jawa (urat nadi perdagangan rempah rempah).

Para pelaut pedagang Nusantara mengarungi samudera, dan armada Majapahit mengirim duta ke berbagai Negara di dunia. Kemungkinan Majapahit berhasil menggalang persatuan sampai Madagaskar.

Keadaan sekitar abad ke XVI

Dalam buku “Ancient Indonesian Technology” (Sujoko, 1981) antara lain disebut bahwa, sampai sekitar abad ke XVI, Nusantara memiliki ketahanan “nasional”: menguasai semua tahap produksi, semua tahap transaksi, semua tahap transportasi, dan pemasaran di seberang lautan. Teknologi Maritim dan pembuatan kapal kita menonjol.

Di pesisir pantai di Indonesia banyak pelabuhan dan galangan pembuatan kapal, sam-

pai kapal samudera, dan juga penjualan perlengkapan kapal. Dari Banjarmasin muncul Jung Jung besar.

Dari Sumatera muncul kapal kapal besar dengan tiga tiang, dan dari Jawa muncul kapal besar bertiang empat. Kapal buatan kita sering dipesan oleh petinggi bangsa lain. Perahu samudera kita bukan hanya untuk penumpang, perdagangan, antar pulau, tapi pula bisa jadi bagian dari armada perangnya sejak permulaan abad XVI mulai dilengkapi artileri dan meriam buatan Nusantara sendiri (SUDJOKO 1981: 12-13).

Pelaut pelaut kita dinilai unggul dan banyak dicari untuk dipekerjakan sebagai awak kapal bangsa bangsa lain: Nachoda, juru mudi, juru senjata (termasuk ahli meriam), ahli layar, ahli mencari arah dengan bintang, dsb. Apakah di Indonesia telah muncul perahu samudera (penumpang, perdagangan, antar pulau, samudera, perang) yang lebih unggul dari Cadik Samudera Borobudur? Desainnya pasti telah ada perubahan, sebab kini telah dilengkapi artileri dan meriam.

Sungguh menarik mengapa tak muncul lagi relief kapal samudera seperti di candi Borobudur, padahal candi candi masih bermunculan sampai akhir masa Majapahit (sekitar akhir abad XVI). Lebih menarik lagi karena banyak buku tentang kelautan yang muncul di abad XX, sering menggunakan perahu cadik Borobudur di sampulnya! Bukan hanya penulis Indonesia, tapi juga penulis asing, seperti D.G.E HALL, 1988, “*Sejarah Asia Tenggara*” dan DICK READ, 2005, “*Penjelajah Bahari - Pengaruh budaya Nusantara di Afrika*”.

NAPAK TILAS CADIK SAMUDERA BOROBUDUR

Pengambil Inisiatif

Apa hubungan kayu manis dengan Borobudur? Adalah Philip Beale, mantan pelaut kerajaan Inggris yang tertarik pada misteri

ini dan menelitinya. Ia mengetahui bahwa pelaut pedagang Nusantara sudah memunculkan “suku” Afro-Indonesia yang bermukim di pantai timur Afrika.

Mungkinkah kayu manis yang disekitar 800 M telah bisa diperoleh di Acra (yang berasal dari Indonesia) kemudian dibawa melalui jalan darat ke Ghana dipantai barat Afrika? Perjalanan darat akan sungguh sulit, karena di masa itu daratan Afrika masih merupakan hutan rimba perawan. Satu satunya kemungkinan adalah melalui laut. BEALE tertarik dengan adanya info bahwa di relief candi Borobudur di Indonesia yang didirikan pada jaman yang sama (sekitar 800 M) ditemukan sejumlah relief perahu cadik, beberapa diantaranya merupakan cadik samudera, besar bertiang ganda. Ia juga sudah mengetahui bahwa dimasa lalu para pelaut pedagang Nusantara merupakan pengarang samudera yang ulung.

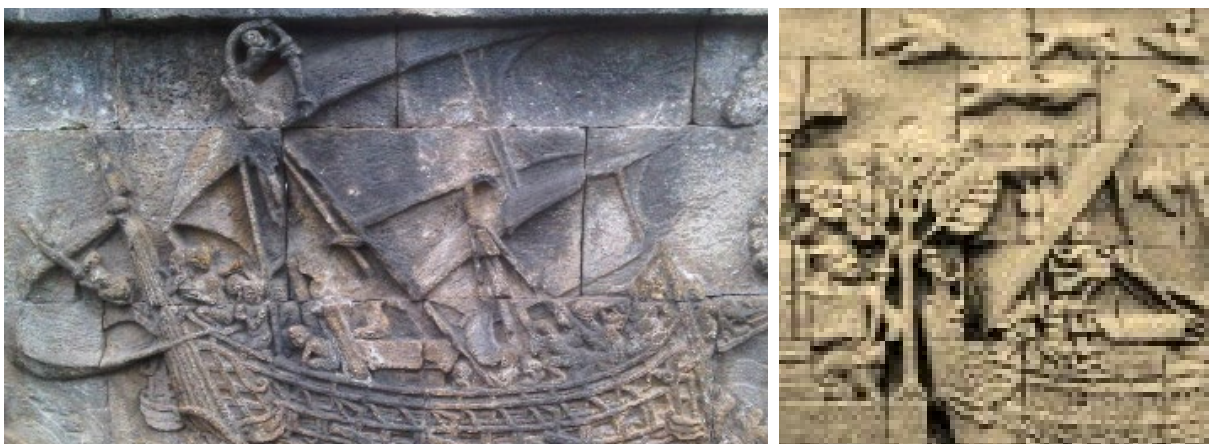
Di tahun 1982 BEALE memerlukan mengunjungi Borobudur untuk memastikan kesemuanya itu. Ia punya impian untuk membuat replica perahu cadik samudera Borobudur dan kemudian melayarkannya napak tilas rute kayu manis (the cinnamon route) untuk membuktikan bahwa di masa lalu (abad XVII – IX) pelaut pedagang Nusantara memang telah melewati Tanjung Harapan yang terkenal ganas ombaknya, lalu memasuki samudera Atlantik dan men-

capai Acra di pantai barat Afrika. Baru ditahun 2001 mimpi BEALE mulai menjadi nyata. Ia bertemu dengan NICK BURNINGHAM, seorang pakar arkeologi maritim Asia Tenggara, yang telah berpengalaman membuat beberapa replica perahu tradisi, yang akan membuat desain perahu cadik samudera Borobudur, berbekal lima foto relief cadik samudera dari candi Borobudur yang di potret oleh BEALE..

Pentingnya relief di candi Borobudur

Relief cadik samudra Borobudur ini penting dalam penelitian ini, karena sungguhpun sasteranya (teks yang ditransfer jadi relief) asalnya dari India, namun visualisasi relief cerita di candi Borobudur merupakan ensiklopedi kehidupan dan lingkungan kebudayaan Jawa dimasa sekitar tahun 800 M (MARZUKI, 1982: 79-83). Visualisasinya bergaya naturalis stilasi hingga relief cadik samudera Borobudur bisa dijadikan dasar untuk membuat replika. Ini berbeda dengan lukisan cadas buatan Aborigin Australia yang sederhana dan tidak naturalis stilasi.

Seperti telah disebut di akhir prasejarah nenek moyang kita telah membuat rute laut pulang pergi dari Kalimantan ke pulau pulau di timurnya sampai ke Australia, dan dari pulau



Gambar 2. Terdapat lima gambar perahu cadik pada Candi Borobudur. Foto sebelah kiri adalah foto tahun 2012, sedang foto sebelah kanan adalah foto yang dibuat oleh Krom tahun 1927.
Sumber : Pindi: 2012 ; Krom: 1927.

Jawa melalui pulau pulau di timurnya sampai ke Australia.

Rute ini selain untuk perdagangan, penangkapan ikan, juga penangkapan teripang. Teripang ini dimasak di Arnhem Land Australia, baru kemudian dibawa pulang ke Indonesia. Jadi di Arnhem land ada perkampungan “sementara” pelaut pedagang Nusantara. Pergaulan dengan penduduk Aborigin menyebabkan penduduk melukis perahu Makasar yang berkunjung.

Sampai sekitar abad ke XVI, semua ilustrasi perahu tradisional yang menghiasai berbagai laporan penelitian, buku, jurnal: atau merupakan gambar perahu yang masih terus digunakan sampai saat itu, atau merupakan imajinasi pelukis dari laporan laporan atau kisah para tetua masyarakat, karena perahunya telah punah dimakan usia.

Jadi umumnya tidak se otentik seperti relief perahu cadik samudera di candi Borobudur yang naturalis-stilasi. Ini keberuntungan PHILIP BEALE dan NICK BURNINGHAM karena berdasar foto relief dapat dibuat replikanya.

REPLIKA CADIK SAMUDERA BOROBUDUR

Pembuatan replica cadik samudera Borobudur

Dengan bersenjatakan sekitar lima foto relief cadik samudera Borobudur, NICK BURNINGHAM membuat desainnya. Dan bersama PHILIP BEALE menelusuri pantai pantai Nusantara mencari para pembuat perahu “tradisi”. Ditemukan di Pagerungan, pulau Kangean, kabupaten Sumenep, Madura, Jawa Timur. “Tetua”nya adalah ASSAD ABDULLAH AL-MADANI (60th) tak pernah sekolah, tak pernah membuat kapal berdasar desain. Maka NICK BURNINGHAM membuatkan model kayu balsa berdasar desain yang dibuatnya, maka para ‘insinyur perkapalan tradisional’ itu tertawa dan mengatakan “OK, sudah ada di imjinasi kepala kami”. Dan dimu-

lailah pembuatannya dengan NICK BURNINGHAM sebagai konsultan.

Replika Cadik Samudera Borobudur

Setelah studi sejumlah relief cadik samudera Borobudur, melalui desain dan model, dibuatlah replica kapal cadik samudera Borobudur dengan panjang 18.90 m, lebar 4,25 m serta berat 30 gros ton. Dibuat seotentik mungkin dengan memanfaatkan studi teknologi Maritim dan pembuatan kapal Nusantara abad IX, mendekati bentuk aslinya di relief.

Tanpa besi (paku) dan kawat, seluruhnya dengan pasak kayu, tali temali tradisional dari sabut kelapa, serat nanas, serat henep, ijuk, tanpa vernis dan cat. Walaupun aslinya tak ada peturasan, tapi karena ada dua wanita yang ikut serta dalam ekspedisi ini, dibuatkan peturasan diburitan, yang dari kapal “tidak keihatan”, tapi terbuka ke laut luas.

Untuk memenuhi persyaratan navigasi pelayaran internasional masa kini, replica dilengkapi pula dengan beberapa peralatan navigasi modern dan GPS untuk dapat melaporkan posisi kapal sewaktu waktu.

Tak ada radar, hingga ketajaman mata, keahlian melihat arah dari bintang dan intuisi para crew yang lebih berperan. Tidak dilengkapi dayung, walaupun platformnya untuk pendayung tetap dibuat sesuai relief, tapi replica dilengkapi generator kecil untuk manuever di pelabuhan. Replika dilengkapi pula dengan perahu kecil untuk kemungkinan replica tak bisa merapat, dan dua sekoci darurat.

Napak tilas rute kayu manis ke

Acra

Pada tanggal 15 Agustus 2003 dari Jakarta, dilepas di pantai Marina, Ancol oleh Presiden MEGAWATI SUKARNOPUTRI yang memberinya nama Samudera Raksa (pembela Samudera).

Berlayarlah Samudera Raksa menapak tilasi rute kayu manis pelaut pedagang Nusantara dari abad ke VIII – IX.

Kapten PUTU SEDANA membawa “crew” keseluruhan 27 orang, beberapa orang diaplos di berbagai pelabuhan dalam rute tsb. Sepuluh orang warga Indonesia (2 orang wanita), 3 orang “awak” Pagerungan pembuat kapal, Pimpinan team PHILIP BEALE (Inggris) dan Konsultan NICK BURNINGHAM (Australia), serta sejumlah warga asing lainnya dari berbagai bagian dunia

Rute dibagi dalam 4 leg: Jakarta - Seychelles, Seychelles – Madagaskar, Madagaskar – Cape Town, Cape Town – Acra. Singgah di beberapa pelabuhan baik yang sesuai rencana maupun yang darurat, selain untuk keperluan perbekalan, istirahat dan terutamanya untuk perbaikan perbaikan akibat kapal diterpa badai dan ombak tinggi. Pada saat melalui Tanjung Harapan yang terkenal ganas ombak dan anginnya, layar porak peranda, hingga nyaris napak tilas dihentikan.

Namun para awak Pagerungan menunjukkan keahliannya dan dengan dibantu crew lainnya berhasil mengatasi kesulitan tsb. Pelayarannya bukan menyusur pantai, tapi mengarungi tengah samudera Hindia dan Atlantik! Dan melalui Tanjung Harapan di ujung Selatan Afrika yang terkenal ganas ombak dan anginnya, bahkan untuk para pelaut Eropa.

Samudera Raksa tiba di Acra 6 bulan kemudian pada tgl 23.2.2004 pagi dan membuang jangkar di lepas pantai pelabuhan Tema di Acra, ibukota Ghana di pantai barat daya Afrika. Samudera Raksa kemudian dibongkar dan diangkut kembali ke Indonesia, dipasang kembali dan ditempatkan di Museum Samudera Raksa di kompleks candi Borobudur. Di Museum tersebut bisa diperoleh informasi tentang Samudera Raksa, sejarah rute kayu manis, pembuatan replica, pelayarannya, crewnya, dsb dengan media computer interaktif.

PENUTUP

Rute kayu manis para pelaut pedagang

Nusantara di abad VIII – IX tsb merupakan pengarungan samudera yang fenomenal (PRIMADI, 2004: 2) begitu pula napak tilas replikanya Samudera Raksa di tahun 2003-2004. Perahu cadik samudera seperti relief di Borobudur merupakan lokal jenius Nusantara (PRIMADI, 2004: 6).

Beberapa pertanyaan menarik: Mengapa cadik samudera Borobudur “menghilang”, dan yang “diwariskan” hanya perahu cadik sederhana nelayan untuk menyusur pantai dan menangkap ikan? Mengapa cadik Borobudur yang fenomenal itu tidak berkembang menjadi perahu samudera yang modern lengkap dengan persenjataan modernnya? Apakah di akhir Majapahit telah begitu lemah hingga tak mampu mengembangkan perahu samudera bermeriam?

Di abad XVI – XVII kerajaan kerajaan di Nusantara dengan kapal samudera bermeriamnya mampu mengalahkan dan mengusir Spanyol dan Portugis yang ingin menguasai bandar-bandar Indonesia. Mengapa kerajaan kerajaan Nusantara tidak mengembangkan perahu samudera bermeriam seperti kapal kapal armada Eropa yang masuk ke Nusantara? Berulang kali armada kapal Sultan Agung Mataram (relatip kecil) menghindari bila harus berhadapan dengan kapal samudera Belanda yang besar? (DE GRAAF, 1986: 80-81, 91). Kapan tepatnya teknologi kapal dan persenjataan armada Nusantara mulai tertinggal dari Belanda? Apa sebabnya?

Di penutup ini penulis ingin mengusulkan sesuatu. Bagaimana bila dibuat sekali lagi replikanya, dilayari lagi napak tilasnya Jakarta – Acra dan pulangnya Acra - Jakarta (ini belum dilakukan!). Kemudian pada setiap peringatan sumpah pemuda sejumlah replika cadik samudera Borobudur menapak tilasi rute kayu manis pelaut pedagang Nusantara dari abad VIII – IX pulang pergi.

Rute kayu manis jelas menguatkan fakta bahwa kita merupakan bangsa bahari, Indonesia merupakan benua maritim, laut merupakan pemersatu: sumpah pemuda: Satu bangsa, satu

bahasa, satu tanah air.

Bagaimana bapak bapak di Angkatan laut dan para kadet kadet Akademi Angkatan Laut?

Siaaaap!?!..... Siapa takut?,.....Siapa berani!?

DAFTAR PUSTAKA

DE GRAAF.

1986 *Puncak Kekuasaan Mataram*, terjemahan Pustaka Grafiti Press dan KITLV, PT Pustaka Grafitipres, Jakarta

Ekspedisi Cincin Api.

2011. *Toba Mengubah Dunia*, Kompas 15.10.2011: 38

KING, M, ELIZABETH.

(?) Possible Indonesian or South East Asian influenza of Pennsylvania, Philadelphia, USA.

KOSASIH, SA.

1982 *Tradisi Berburu pada Lukisan Gua di pulau Muna, Sulawesi Tenggara*, Laporan Rapat Evaluasi Hasil Penelitian Arkeologi – 1, Pusat Penelitian Arkeologi Nasional, Jakarta.

KROM, N.J.

1927 *Barabudur – Archaeological Description*, Martinus Nijhoff, The Hague.

MORWOOD, MIKE.

2002 *Vision from the Past*, Smithsonian Institution Press.

SETIAWAN, PINDI.

2010 *Gambar Cadas Kutei Prasejarah: Kajian Pemenuhan Kebutuhan terpadu dan Komunikasi Rupa*, Disertasi Doktor, FSRD – Institut Teknologi Bandung

TABRANI, PRIMADI.

2011 *Belajar dari Sejarah dan Lingkungan*, Penerbit ITB, Bandung, Edisi 3

TABRANI, PRIMADI.

1991 *Meninjau Bahasa Rupa Wayang Beber Jaka Kembang Kuning dari telaah Cara Wimba dan Tata Ungkapan Bahasarupa*

media rupa-rungu dwimatra statis modern, dalam hubungannya dengan Bahasa Rupa gambar Prasejarah, Primitif, Anak, dan relief Lalitavistara Borobudur, Disertasi Doktor, Fakultas Pasca Sarjana ITB.

TABRANI, PRIMADI.

1991 *Kapal Cadik Borobudur*, Jurnal Dimensi, FSRD Trisakti, vol2-no.1, September 2004.

READ, ROBERT DICK.

2008 *Penjelajah Babari*, Pengaruh Peradaban Nusantara di Afrika, Penerbit Mizan, Bandung.

RETNO BINTARTI.

2001 *Sebelum lewat Tanjung Harapan, hati masih ciut* Kompas, 8-3-2001: 48.

SOEDJOKO.

1981 *Ancient Indonesian Technology, Shipbuilding and Arms Production around the XVI century*, Aspects of Indonesian Archeology, Pusat Penelitian Arkeologi Nasional.

VAN-HEKEREN, HR.

1972 *The Stone Age of Indonesia, Koninkelijke Instituut voor Taal, Land en Volkenkunde*, The Hague.

VAN DER MEULEN, S.J.

1988 *Indonesia diambang Sejarah*, Penerbit Kanisius, Yogya.

DAFTAR PUSTAKA MAYA

<http://www.migrationheritage.nsw.gov.au/exhibition/objectsthroughtime/indonesian-outrigger-canoe>, diunduh 30.10.2013.

<http://bukuyangkubaca.blogspot.com/2007/08/ekspedisi-kapal-borobudur-jalur-kayu.html>, diunduh 30.10.2013.

http://www.phunicia.org.uk/team_philip_beale.htm, diunduh 30.10.2013

[http://isearch.avg.com/images?=&proses-migrasi-manusia\(nationalgeographicindonesia2006\)](http://isearch.avg.com/images?=&proses-migrasi-manusia(nationalgeographicindonesia2006)), diunduh 30.10.2013

6

BATIK KLASIK:

Aspek, Fungsi, Fiosofis dan Estetika Batik dalam Pandangan Budaya Nusantara

Dharsono

Abstrak

Batik is a painting or drawing on mori cloth created by using a tool called “canting “. People painting or drawing or writing on mori cloth with canting is called by membatik. It produces various forms and motifs of Batik and has special properties possessed by batik itself. The emergence of printed batik although it’s not as soft as handiwork batik, is enough to maintain the contained value of traditional batik. The Subsequent developments, batik is no longer used to accelerate the process, but accelerate the depiction of patterns and coloring, so the result of fabric batik is really similar to batik . This batik cloth is called “ printing batik “ . The dynamics of the Batik development divert the attention of Batik consumers. People turn to Batik motif textiles while Indonesian bourgeoisie was clothed in handiwork batik for the purposes of official events and formal parties. This dynamics will bring batik (handiwork Batik) exclusively to the throne . Batik becomes a source of exaltation later on, then it will be a role model (philosophy) and a source of inspiration for the manufacture and further development of batik. Batik in a view of the archipelago culture alongside of its beautifulness (aesthetics), It’s also a guidance (teaching) painted on motives / classic batik pattern. That’s why that batik is a masterpiece heritage of the nations in the world from Indonesia, and It is now recognized widely as intangible and tangible heritage.

Keywords: classical Javanese Batik, modern - classical view, Batik classical pattern - creation

BATIK KLASIK JAWA

Y.E. JASPER DAN MAS PIRNGADI (1916:113-120), dalam pernyataannya kurang disebut secara pasti, sejak mulai kapan seni batik mulai mewarnai kebudayaan di Jawa (Indonesia). Namun seorang penulis yang patut mendapat perhatian yaitu laporan G.P. ROUFFAER dalam Jasper yang menguraikan dengan lengkap mengenai asal-usul batik Jawa yang di datangkan oleh para pedagang India dari pantai Koromandel, dan itu berlangsung sampai berakhirnya pengaruh hindu di Indonesia. Uraian ROUFFAER lebih menekankan pada segi teknik dalam proses pematikan.

Cara atau teknik tersebut sudah dikerjakan di Negara India. Catatan PIGEAUD, perihal pembuatan batik tidak disebut-sebut dalam naskah Jawa pada abad XIV, meskipun demikian pada waktu itu (abad XIV) adanya kemungkinan batik diimport dari India, batik merupakan barang mewah yang hanya dipakai oleh mereka yang cukup ber-ada, yang dapat membelinya. Kain batik merupakan bagian dari perdagangan tekstil yang penting antara India dan kepulauan nusantara (sekarang 90% Indonesia), yang telah dimulai oleh pedagang-pedagang pribumi dan kemudian diambil alih, dan diperluas secara besar-besaran oleh para pedagang Portugis, Belanda dan Inggris. India menjadi bahan perantara

dalam tukar-menukar di Nusantara pada abad XVII, dan mempertahankan kedudukan istimewa itu sampai tahun-tahun awal abad XIX (Prisma, 5 Mei 1987:56).

Catatan PIGEAUD, perihal pembuatan batik dalam naskah Jawa pada abad XIV di atas memberikan informasi bahwa teknik pembatikan India telah memberikan andil perkembangan batik pada saat itu, walaupun dalam banyak hal pengaruh agama Islam di pusat kerajaan Mataram berhasil membebaskan ketergantungan dengan India. Langkah awal perkembangan batik Jawa dalam menentukan coraknya pada abad XIX, terutama di Jawa Tengah bagian selatan dan Yogyakarta, yang dikenal sebagai pusat produksi batik tradisional, karena kemampuan dan kekuatan orang Jawa memproduksi seni kerajinan tersebut sebagai batik rakyat

Sejalan dengan perkembangan batik memasuki Istana pada abad XVIII, bersama itu pula sekelompok pengrajin batik rakyat memasuki keraton. Para pengrajin batik rakyat diangkat kedudukannya dan kemudian mendapatkan status abdi dalem di lingkungan kraton

Seputar tahun 1769 Susuhunan (sebutan pangeran yang sedang berkuasa) di Surakarta HADININGRAT, mengeluarkan suatu keputusan formal (Jawa: Pranatan) bahwa motif/corak “Jilamprang” dilarang dipakai oleh siapapun kecuali Susuhunan sendiri dan putera-puterinya. Pada tahun 1785 Sultan Yogyakarta mencanangkan pola parang rusak bagi keperluannya pribadi.

Kemudian pada tahun 1792 dan 1798 lewat Pengageng (pejabat) keraton mengeluarkan pembatasan-pembatasan selanjutnya atas pola-pola yang dipakai untuk keperluan tertentu di lingkungan kraton, yaitu menunjuk beberapa corak seperti: sawat lar, parang rusak, cumengkirang dan udan liris (SUDARMONO 1990:2).

Salah satu contoh: sekelompok pengrajin batik dari perusahaan keluarga Wicitran memasuki istana keraton Surakarta Hadinin-grat, kemudian dianugerahi gelar kebangsawan di lingkungan keraton.

Ny. REKSOWICITRO seorang pembatik asal Soniten Surakarta mengalami peningkatan kedudukan, dari kawulo (rakyat) yang kemudian diangkat derajatnya sebagai abdi dalem di lingkungan keraton sebagai “Abdi Dalem Kriya” dengan pakat “Hamong Kriya”, sesuai dengan keahliannya. KRT YOSODIPURA dalam wawancaranya mengatakan di lingkungan keraton Surakarta keahlian membatik dapat dikatakan merupakan pekerjaan mulia (terhormat), dan mampu menjunjung tinggi derajat para putera-puteri lingkungan keraton.

Mobilitas yang dialami oleh sekelompok Abdi Dalem Kriya yang mereka dambakan, membawa dampak positif bagi kesejahteraan hidup keluarganya. Hal ini karena memperoleh fasilitas ekonomi yang cukup berarti, sekaligus meningkatkan status sosial mereka sebagai bangsawan dalam katagori rendahan. Pembatik Istana dalam struktur kebangsawanan hanya pantas dilakukan oleh para pengrajin batik wanita, maka kedudukannya ditempatkan sebagai pembantu istana keputrian. Gelar Hamong Kriya yang diperolehnya, memberi kuajiban sebagai pembimbing pekerjaan membatik di lingkungan Keraton. (RAJIMAN 1986:93)

Fenomena tersebut memberi konotasi tentang keberadaan batik rakyat yang berkembang diluar keraton dan kemudian masuk ke lingkungan keraton mengalami legitimasi oleh raja sebagai batik istana. Karya-karya batik rakyat mendapatkan cap aristokrat sebagai batik produk istana, dan dalam perkembangan selanjutnya, kemudian disebut batik klasik.

Batik merupakan cermin budaya pengagungan (sesuai dengan konsep raja *dewa culture*). Yaitu:

1. Batik merupakan sumber pengagungan maka batik akan menjadi panutan (falsafah) dan sumber inspirasi pembuatan dan perkembangan batik selanjutnya.
2. Batik sebagai karya keindahan yang sekaligus sebagai ajaran (konsep: tuntunan dan ton-tonan). Batik dalam pandangan budaya jawa

di samping indah, juga merupakan tuntunan (ajaran) yang terlukis pada motif/ pola batik klasik. Itulah mengapa bahwa batik merupakan warisan karya agung bangsa Indonesia, dan kini telah diakui dunia sebagai warisan budaya bendawi non bendawi (*intangible* dan *tangible*)

Rekayasa kultural terhadap batik oleh para birokrat kebangsawanan kerajaan mengangkat batik lingkungan istana sedikit banyak memberikan aspirasi masyarakat dalam memandang dan berwawasan terhadap batik. Batik yang semula sebagai produk rakyat, kemudian diangkat derajat fungsinya sebagai bagian yang penting dari satu birokrasi tatanan pada busana kerajaan saat itu. Batik klasik kemudian menjadi barang yang dianggap “eksklusif” dimata rakyat, sehingga tidaklah mustahil apabila nantinya, bentuk dan ragam motif batik-batik istana tersebut akan menjadi sumber acuan pembuatan batik selanjutnya.

Motif-motif batik klasik, diacu dan diterapkan ke dalam produk batik di daerah. motif-motif batik klasik sedikit banyak akan mengacu (meniru) dan juga berorientasi kepada produk batik istana, yang dianggap sebagai sumber yang diyakini sebagai motif baku (sesuai pakem). Batik istana dianggap sebagai batik klasik dan merupakan sumber acuan pembuatan batik selanjutnya.

Nilai dan status raja dan kerajaan sebagai sumber pengagungan, merupakan kekuatan untuk memberikan keyakinan dan motivasi kultural. Perkembangan batik selanjutnya dalam kehidupan sehari-hari, akan memberikan satu pengertian yang didambakan oleh masyarakat, sebagai busana yang dianggap mempunyai nilai dan status. Pandangan masyarakat terhadap kraton sebagai pusat kebudayaan sangat melekat, satu bukti mengapa batik tetap merupakan barang yang tetap digemari oleh masyarakat Jawa (DHARSONO 1990:45).

Merosotnya batik Istana mengakibatkan terjadinya tumbuh dan berkembangnya batik-batik daerah (di luar istana). Perkembangan

batik daerah (termasuk batik saudagar) tetap mengacu batik istana sebagai nilai dan status sebagai sumber inspirasi pengagungan. Perkembangan batik di daerah (Surakarta dan sekitarnya) mulai mencapai kejayaannya sekitar awal abad XX, atau seputar tahun 1930-an. Studi kasus yang terjadi di daerah Surakarta,

KRT. HARJONEGORO, memberi gambaran tentang perkembangan batik di Surakarta pernah mengalami kejayaannya sekitar tahun 1930-an sampai 1960-an. Hal itu bisa dilihat pada daerah-daerah sumber batik, yang pada saat itu merupakan daerah induk batik di Surakarta. Daerah induk batik itu terletak di Daerah Bekonang Kecamatan Mojolaban, Kedunggudel, Kecamatan Weru Kabupaten Sukoharjo, Matesih Kecamatan Matesih Kabupaten Karanganyar, Laweyan Surakarta, dan Tembayat Kabupaten Klaten.

Daerah tersebut adalah merupakan kunci perkembangan batik saat itu (Wawancara, HARJONEGORO 1990). Seputar tahun 1978-an, proses-proses tradisional dari produksi batik daerah telah mendapat tekanan yang hebat dari teknologi mencetak yang modern. Tampak dari perubahan teknis ini adalah sangat mendalam terutama pengaruh dalam tingkat penempatan tenaga kerja dalam industri. (Prisma, 5 Mei 1987). Maka batik daerah mulai jatuh dan bangkrut, kemudian diganti oleh batik printing atau batik meteran pabrikan.

PANDANGAN KLASIK

Pandangan orang Jawa Klasik, dalam melihat, memahami, dan berperilaku juga berorientasi terhadap budaya sumber. “Proses budaya Jawa selaras dengan dinamika masyarakat yang mengacu pada konsep budaya induk, yaitu “sangkan paraning dumadi” (lihat: GEERTZ 1981: X-XII).

Kelahiran dan atau keberadaan karena adanya hubungan antara manusia dengan Tuhannya melalui proses kelahiran, hidup dan mendapatkan kehidupan, yang semuanya terjadi

oleh adanya sebab dan akibat. GEERTZ mengkaitkannya persoalan tersebut dengan beberapa pemakaian istilah dalam Agama Jawa¹ yang berintikan pada prinsip utama yang dinamakan “sangkan paraning dumadi”. Konsep tersebut dalam budaya Jawa dikenal dengan istilah nunggak semi². Pandangan ini berlaku untuk semua bentuk kesenian tradisi klasik, termasuk batik.

Hubungan mikrokosmos, metakosmos, dan makrokosmos berkaitan dengan konsep Tri-loka/buana: ABDULLAH CIPTOPRAWIRO dalam Arjunawiwaha (abad XI) oleh Empu Kanwa di Jaman raja Erlangga, merupakan bentuk kakawin: cerita bersyair berwujud lakon untuk pementasan wayang. Renungan filsafat secara metafisik yaitu, (a) renungan tentang Ada (*Being*) diwujudkan dalam pribadi (*personified*). Dewa Siwa yang digambarkan sebagai “sarining paramatatwa” (inti dari kebenaran tertinggi=*niskala*), ada-tiada (terindra dan tak terindra=*sakala-niskalatmaka*) yaitu asal dan tujuan (*the where from and where to, origin and destiny*) alam semesta (sakala) (2000:34-35).

Ajaran filsafat Jawa secara tersirat menjelaskan hubungan mikro-makro-metakosmos, sesuai sistem berpikir budaya mistis Indonesia. Pandangan tentang makrokosmos mendudukan manusia sebagai bagian dari semesta. Manusia harus menyadari tempat dan kedudukannya dalam jagad raya ini. Pandangan tentang mikro-meta-makrokosmos, dalam konsep yang kemudian disebut ajaran Tribuana/Triloka, yakni :

1. Alam niskala (alam yang tak tampak dan tak terindra);
2. Alam sakala niskala (alam yang wadag dan tak wadag, yang terindra tetapi juga tak terindra; dan
3. Alam sakala (alam wadag dunia ini). Manusia dapat bergerak ke tiga alam metakosmos tadi lewat sakala niskala yakni: lewat kekuasaan perantara yakni shaman atau pawang, dan lewat kesenian tiga.

Apabila dikaitkan konsep mandala

(mandala consep) merupakan konsep hubungan interaksi yang membentuk satu kesatuan dan keseimbangan kosmos. Berkaitan dengan konsep metakosmos tentang tiga jagat dengan konsep mandala, merupakan lingkaran yang melambangkan kesempurnaan, tanpa cacat, keutuhan, kelengkapan, dan kegenapan semesta yang sifatnya essensi, saripati, maha energi yang tak tampak, tak terindra namun Ada dan Hadir.

Kehadiran ditampung dalam ruang empat persegi dari lingkaran atau essensi dalam eksistensi. Lingkaran mandala adalah kosmos, keteraturan dan ketertiban semesta, harmoni sempurna yang hadir dalam ruang empat (lingkaran) persegi yang semula chaos. Yang sempurna hadir dalam dunia cacat, yang terang hadir dalam dunia gelap, yang supreme hadir dalam dunia relative, yang tertib hadir dalam dunia chaos, yang lelaki hadir dalam dunia keperempuanan, yang tak tampak hadir dalam dunia tampak. Mandala adalah suatu totalitas unsur-unsur dualitas keberadaan.

Dunia Atas menyatu dengan dunia Bawah melalui dunia Tengah mandala. (lihat: JAKOB SUMARDJO 2003:87). Pandangan masyarakat terhadap hubungan mikrokosmos dan makrokosmos, JOSE dan MIRIAM ARGUELLES mengkaitkan dengan bentuk ritual pada konsep Mandala yaitu konsep hubungan interaksi yang kemudian membentuk satu kesatuan dan keseimbangan kosmos⁴ (*Centering*)⁴ (1972:85).

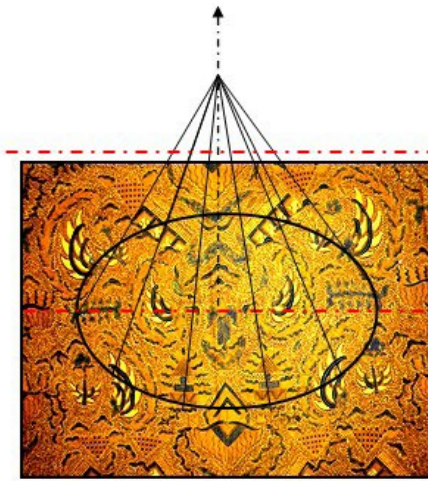
KONSEP TRI-LOKA/BUANA DAN KONSEP MANDALA

Batik Semen ramawijaya (salah satu contoh), dalam pandangan budaya nusantara (jawa) di samping indah, juga merupakan tuntunan (ajaran) yang terlukis pada motif/ pola batik klasik. Batik Semen Ramawijaya seolah terlukis tampak atas, pohon hayat seolah dikelilingi motif lainnya.

Tata susun pola batik semen Ramawijaya, merupakan paduan motif yang terdiri dari pohon hayat, di samping kanan-kiri sepasang

Gambar 1.

Batik Semen Romo. Dokumen Sonny Kartika,. Foto : Sony Kartika, 2004



Alam Niskala (alam yang tak tampak dan tak teridera) yaitu mikrokosmos (batin kita), bisa bergerak ke makrokosmos dalam dimensi tertentu. Untuk menjaga hubungan secara vertikal dengan makrokosmos dan menjaga hubungan secara vertikal menuju ke-Esaan.

Alam sakala niskala (alam wadak dan tan wadak) yaitu alam yang teridera dan tak teridera). Dalam batik semen rama digambarkan sebagai motif pohon hayat. Motif pohon hayat sebagai metakosmos secara horisontal merupakan penghubung, penyeimbang bubungan jagat atas (alam Niskala dengan Jagat Bawah (alam Sakala)

Alam sakala (alam wadak atau alam yang teridera) digambarkan sebagai 8 motif pada batik semen rama terdiri dari : (1) ornamen-ornamen yang berhubungan dengan daratan, (2) ornamen-ornamen yang berhubungan dengan udara seperti garuda, burung, lidah api, dan (3) ornamen-ornamen yang berhubungan dengan laut atau diwakili dengan baito atau kapal.

Batik Semen Romo. (Dokumen: Sonya Kartika, foto: Sony kartika 2004)

Batik Semen Ramawijaya apabila didekati dengan konsep Tribuana/Triloka dan mandala, menggambarkan hubungan antara alam semesta atau jagat bawah (alam Sakala) untuk menuju ke Esaan (alam Niskala), lewat jagat tengah (alam sakala niskala) ” membentuk keseimbangan, keselarasan dan kesatuan dan masing-masing memberi kekuatan/energi secara sentral

motif-motif garuda, di bawah pohon hayat terdapat sepasang motif bangunan dan di bawahnya terdapat sepasang motif binatang darat. Berkaitan dengan konsep Tribuana/Triloka secara filsafati; motif pohon hayat sebagai gambaran jagat penghubung atau jagat tengah (alam niskala-sakala) merupakan penyeimbang/penghubung antara semesta atau jagat bawah (alam Sakala), lewat jagat tengah (alam sakala-niskala) untuk menuju ke jagat atas (alam Niskala).

Batik Semen Ramawijaya apabila didekati dengan konsep Tribuana/Triloka dan mandala, menggambarkan hubungan antara alam semesta atau jagat bawah (alam Sakala) untuk menuju ke Esaan (alam Niskala), lewat jagat tengah (alam sakala niskala) ” membentuk keseimbangan, keselarasan dan kesatuan dan masing-masing memberi kekuatan/energi secara sentral

Secara filsafati tatasusun batik semen rama dalam konsep mandala tergolong dalam tipe “Centering”. Kedelapan motif utama pada batik semen rama seolah mengelilingi pohon hayat membentuk sebuah pola disebut dengan pola batik semen rama. Kedelapan motif terse-

but membentuk keseimbangan, keselarasan, dan kesatuan. Masing-masing memberi kekuatan atau energi secara sentral, artinya motif-motif yang mengelilingi memberi kekuatan terhadap motif pohon hayat yang merupakan pusat

Delapan motif pada semen rama tersebut saling memberi energi pada motif yang di tengah yang dilambangkan dengan motif pohon hayat. Pohon hayat melambangkan sifat darma, memberi perlindungan dan kehidupan dunia. Pandangan kemudian dipakai sebagai ajaran budaya jawa yang disebut dengan hasta brata. Ajaran hasta-brata mengandung wacana falsafah (tujuan dan pandangan hidup) tentang potret seorang pemimpin yang bijaksana yang mementingkan kepentingan jagat (negara) di atas kepentingan pribadi (kautaman) kemudian pandangan/ajaran tersebut dilukiskan pada batik Semen Ramawijaya dengan 8 atau 9 (8+1) motif utama. Secara simbolik motif-motif tersebut melambangkan tentang ajaran hasta-brata, yang menggambarkan ajaran kepemimpinan yang lambangkan 8 brata (sifat/watak) seorang pemimpin sejati dan 1 motif sebagai lambang raja mikrokosmos

Hasta-brata, yang menggambarkan ajaran kepemimpinan yang lambangkan delapan *brata* (sifat/watak) seorang pemimpin sejati dan 1 motif sebagai lambang raja mikrokosmos. :

1. Indra brata dilambangkan sebagai Dewa Indra, bratanya ialah sifat dan watak Langit sebagai lambang “darma”, digambarkan dengan motif pohon hayat;
2. Surya brata dilambangkan sebagai Dewa Surya, bratanya ialah sifat dan watak matahari digambarkan dengan motif garuda;
3. Bayu brata dilambangkan sebagai Dewa Anila/Bayu (Dewa Angin) digambar dengan motif burung;
4. Kuwera brata dilambangkan sebagai Dewa Kuwera, bratanya ialah sifat dan watak bintang (kartika) digambarkan dengan motif pusaka;
5. Baruna brata dilambangkan sebagai Dewa Baruna digambarkan dengan motif baito (kapal);
6. Agni Brata dilambangkan sebagai Dewa Agni/Brama, bratanya ialah sifat dan watak dahana atau api digambarkan dengan motif

lidah api;

7. Yama brata dilambangkan sebagai Dewa Yama, bratanya ialah sifat dan watak bumi (tanah) digambarkan dengan motif tanah (meru);
8. Sasi brata dilambangkan dengan Dewa Candra, bratanya ialah sifat dan watak candra (bulan) digambarkan dengan motif binatang darat (sesuai dengan sifat dewa Wisnu, yang pada penjelmaan permulaan (ke 2-4) sebagai binatang darat);
9. Subyek Astha-brata yaitu raja sebagai pemimpin/penguasa, dilambangkan dengan motif dampar

PANGAN MODERN

Pandangan estetika modern memberikan inspirasi terhadap pembuatan batik selanjutnya disebut dengan konservasi batik. Perkembangan batik secara konservasi dalam bentuk revitalisasi dan perkembangan batik secara inovasi.

1. Bentuk revitalisasi menghasilkan batik pola klasik yaitu pengerjaan batik secara utuh masih mengacu pada batik klasik dengan teknik

Gambar 2. Bentuk revitalisasi menghasilkan batik pola klasik.



Batik Sidomukti
(Dokumen: Sonya Kartika, foto: Sony kartika 2004)



Batik pola Sidomulyo (Sidomukti gaya Surakarta)(Dokumen: Sonya Kartika, foto: Sony kartika 2004) Batik Sidomulyo merupakan batik pola klasik merupakan batik tiruan (jw: tiron, putran) dari batik Sidomukti dengan latar hitam (Sidomukti gaya Surakarta), sedang untuk latar putih disebut batik Sudo luhur (Sidomukti gaya Yogyakarta).

pembatikan menggunakan bahan pewarna sintetis, secara falsafah maupun filsafat masih mengacu pada budaya induk

Batik pola klasik dapat dikatakan sebagai batik tiruan (jawa: *tiron*, *putran*). Penggunaan nama batik pola ini sering ditambah dengan akhiran -an yang artinya tiruan terhadap batik klasik yang diacu misalnya srikatonan, sidomukten, truntuman, sawatan, gurdhan dan sebagainya.

2. Bentuk inovasi menghasilkan batik pola kreasi yaitu pembuatan batik tidak lagi secara utuh (tidak sepenuhnya) mengacu pada batik klasik, teknik pewarnaan maupun teknik pematikan bebas (cap, printing) dan menggunakan pewarna sintetis. Secara filsafat mengacu pada estetika modern.

Batik sidomulyo merupakan batik sidomukti yang menggunakan latar hitam, sering disebut dengan sidomukti gaya Surakarta. Batik sidomulyo (sidomukti latar hitam), secara struktur merupakan pola dasar geometrik membentuk bidang-bidang persegi. Masing-masing bidang diisi dengan motif, pohon hayat, kupu-kupu, bangunan dan garuda.

Secara pola (susunan motif dasar) apabila diperhatikan

1. Pola 1: Pola pohon hayat seolah dikelilingi bagian atas dan bawah diapit sepasang motif garuda, dan bagian tengah diapit sepasang bangunan
2. Pola 2: Pola pohon hayat seolah dikelilingi bagian atas dan bawah diapit sepasang motif garuda, dan bagian tengah diapit sepasang kupu-kupu. Batik Sidomukti ataupun sidomulyo merupakan simbolisme tentang makna ajaran tentang Sido dan Mukti atau mulyo. Sido dalam bahasa jawa diartikan sebagai "jadi" dan "mukti" (kemulyaan), berarti mendapatkan kejayaan (kemulyaan) setelah mendapatkan sesuatu anugerah yang dilimpahkan oleh Nya).

Kesepadanan arti kata tersebut tercermin sebagai simbolisme yang digambarkan lewat empat motif utama pada batik sidomukti atau sidomulyo mengandung ajaran tentang kemulyaan hidup. Kemulyaan hidup seseorang hanya mampu didapat apabila manusia mampu mengendalikan empat nafsu manusia; nafsu amarah, nafsu lawwamah, nafsu supiyah dan nafsu

Gambar 3. Bentuk Semen Remengan



Semen Remeng (Hamzuri 2000:168, scan repro Tiar 2004).



Batik pola Semen Remengan (Gurdan) (Dokumen: Sonya Kartika, foto: Sonya kartika 2004)

Batik pola klasik merupakan batik tiruan (jw: *tiron*, *putran*) batik Remeng dengan latar hitam (gaya Surakarta), sedang untuk latar putih (gaya Yogyakarta) Batik pola klasik merupakan batik tiruan (jw: *tiron*, *putran*) batik Remeng dengan latar hitam (gaya Surakarta), sedang untuk latar putih (gaya Yogyakarta)

mutmainah.

Pandangan tersebut sesuai dengan falsafah Jawa untuk menentukan keberadaannya dalam sistem waktu dan ruang kosmos yang membentuk kesatuan yang tak terpisahkan antara dirinya dengan alam semesta. Pandangan ini oleh masyarakat Jawa dikenal dengan Keblat papat kelima pancar. Kemulyaan hidup (sidomukti/sidomulya) hanya mampu diperoleh apabila mampu mengendalikan diri dari empat sifat manusia, maka manusia akan mencapai kasampurna jati (kesempurnaan hidup sejati), apabila dapat menindas hawa nafsu (pengendalian keempat nafsu di atas), maka manusia akan memiliki hati yang waskita (awas dan selalu ingat), tentu akan mendatangkan anugerah kemuliaan sangkan paran (kehendakNya)

Batik semen remeng latar hitam (Surakarta), batik semen remeng latar putih (Yogyakarta), secara struktur merupakan paduan motif (pola) yang terdiri dari 5 motif utama yakni motif pohon hayat, garuda, burung, bangunan dan meru. Pola tersusun dengan posisi pohon hayat yang dipadu dengan motif meru di apit oleh sepasang motif garuda disamping kanan-kiri bawah dan di bawah dan di antaranya terdapat sepasang motif burung dengan posisi terbang, samping kanan-kiri atas dan atas terdapat tiga motif bangunan yang di atasnya terdapat motif meru yang dipadu dengan motif burung. Semuanya seolah menjaga keberadaan pohon hayat.

Batik Semen Remeng latar hitam maupun latar putih, posisi motif pohon hayat diapit dan atau dikelilingi motif garuda yang secara proporsif masing-masing lebih besar dibanding motif pohon hayat. Symbolisme pohon hayat sebagai penyeimbang seolah dijaga keberadaannya. Keberadaan hubungan mikrokosmos (hubungan secara vertikal antara batin kita dengan TuhanYa) dan hubungan makrokosmos (hubungan antara batin kita dengan alam semesta dan lingkungannya). Ketrentaman, kebahagiaan hidup (digambarkan sebagai bentuk yang remeng+samar-samar), maka seseorang hanya

mampu mendapatkan apabila manusia mampu mengendalikan empat nafsu manusia; nafsu amarah, nafsu lawwamah, nafsu supiyah dan nafsu mutmainah, seperti gambaran simbolisme yang terdapat pada pola batik semen remeng di atas. Pandangan tersebut sesuai dengan falsafah Jawa untuk menentukan keberadaannya dalam sistem waktu dan ruang kosmos yang membentuk kesatuan yang tak terpisahkan antara dirinya dengan alam semesta. Pandangan ini oleh masyarakat Jawa dikenal dengan keblat papat kelima pancar. Orang Jawa memakai batik semen remeng, punya harapan untuk dapat memperoleh kebahagiaan, ketentruman hidup yang samar-samar tadi. Symbolisme tersebut memberi ajaran tentang pengendalian diri; apabila kita mampu mengendalikan diri dari empat sifat manusia tersebut, maka manusia akan mendapatkan nur-rasa dalam perjalanannya mencapai kasampurna jati (kesempurnaan hidup sejati), yaitu akan mendapatkan cahaya bathin dalam hidupnya.

Batik kreasi dibuat berdasarkan konsepsi seni modern, sehingga secara struktur batik mengacu pada konsep estetika modern. Batik kreasi tidak lagi mengacu pada filsafat dan falsafah tetapi mengacu pada ekspresi personal. Batik kreasi tergantung dari unsur-unsur rupa berupa motif-motif yang dikomposisikan sesuai dengan konsep tatasusun yakni: unsur disain, prinsip disain dan asas disain. Batik kreasi tergantung bagaimana krator batik mengungkapkan gagasannya secara personal dan tidak lagi terikat oleh pakem, falsafah, maupun filsafatnya. Inilah mengapa batik lebih variatif dan bebas.

Catatan penting, bahwa dinamika batik dari budaya klasik sampai munculnya batik kini memberikan informasi adanya daya tahan kebudayaan dalam bentuk pelestarian dan pengembangan, sesuai dengan kebutuhan manusia dan masyarakatnya, sumber daya lingkungan, dan pranata-pranata sosial yang berlaku pada masyarakat Jawa.

Seni batik canting alus (batik klasik) yang pernah mengalami kejayaan di sekitar ta-

Gambar 4. Bentuk inovasi menghasilkan batik pola kreasi



Batik kreasi: "Kembang"
(dokumen Dinar Hadi, repro scan: Tiar 2004)



Batik kreasi: "abstrak" (batik kombinasi)
(Dokumen: Sonya Kartika, foto: Sony kartika 2004)

hun 1910 sebagai batik istana, dan tenggelam sekitar tahun 1930-an oleh batik cap, dan kemudian tergeser oleh kain motif batik sampai 1979, namun batik alus (batik klasik) kembali sebagai barang yang dipilih oleh konsumen kelas atas, sebagai batik eksklusif. Kain batik canting alus dipilih dan terbeli oleh para konsumen golongan kelas atas, sebagai busana pesta

Dinamika perkembangan batik mengalihkan perhatian konsumen batik, masyarakat beralih ke tekstil motif batik, sedang kaum borjuis Indonesia memakai kain batik halus (batik tulis) untuk keperluan acara resmi maupun pesta-pesta resmi.

Dinamika tersebut akan membawa batik tulis (batik canting) ke singgasananya yang eksklusif. Batik tulis yang berkembang sekarang justru mempunyai posisi yang jelas dalam eksistensinya. Pengusaha batik tulis menjadi anak angkat dari industri batik, untuk diangkat ke pasaran dan mempunyai spesifikasi yang jelas. Artinya batik mempunyai ketahanan budaya sesuai dengan pranata sosial masyarakat. Ketahanan budaya merupakan bukti adanya ketahanan nasional.

DAFTAR PUSTAKA

ABDULLAH CIPTOPRAWIRO.
2000 *Filsafat Jawa*, Jakarta: Balai Pustaka.

BERNET KEMPERS, AJ.
1959 *Ancient Indonesian Art*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 60.

CLIFFORD GEERTZ.
1981 *Abangan, Santri, Priyayi dalam masyarakat Jawa* (diterjemahkan oleh Aswab Mahasin judul: *The Religion of Jva*), Jakarta: Dunia Pustaka Jaya.232

COOK, R..
1995 *The Tree of Live, Image for the Cosmos, Printed and Bound in Slovenia by Mladinska Knjiga*, 10, 42-43, 50-51.

COOPER, J.C.
1979 *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, Themes and Hudson Ltd.

DHARSONO.
2005 *"Pohon Hayat: Simbol dan makna pohon hayat yang terlukis pada batik klasik sebagai ekspresi kebudayaan Jawa"*. Desertasi Bandung: ITB

DHARSONO SONY KARTIKA (ED).
2004 *Pengantar Estetika*, Bandung: Rekayasa Sain P;202-203

HADI, S.
1979 *Metodologi Research I*, Yogyakarta, Yayasan Penerbitan Fakultas Psikologi Universitas Gajah Mada.

- HADIWIJONO, H.
(tt) *Kebatinan Jawa dalam Abad 19*, Jakarta, BPK Mulya, 25.
- HAMZURI.
2000 *Warisan Tradisional Itu Indah dan Unik*, Jakarta: DPK, Dirjen Keb, Dir Permuseum, 235-236.
- HOLT, C.
1967 *Art in Indonesia: Continuities and Change*, Ithaca New York, Cornell University Press, 55-56, 60, 136.
- VAN DER HOOP, A.N.J. TH.A TH.
1949 *Indonesische Siermotieven*, Uitgegeven Door Hiet, Koninklijk Bataviaasch Genootschap Van Kunsten en Wetenschappen, 275-276, 278-284.
- JOSE AND ARGUELLES, M.
1972 *Mandala*, Boelder and London: Shambala, 85.
- KAWINDROSUSANTO, K
1956 "Gunungan" *Majalah Sana Budaya*, Th.1No.2 Maret, 81.
- KARTOATMODJO, S.
1986 "*Arti dan Fungsi Pohon Hayat dalam Masyarakat Jawa Kuno*", Penelitian Yogyakarta, Lembaga Javanologi, 14.
- KARTOATMODJO, S.
1983 "*Arti Air Penghidupan dalam Masyarakat Jawa*, Penelitian, Yogyakarta, Lembaga Javanologi, 10, 12, 16-17.
- KARTOSOEJONO.
1950 *Kitab Wali Sepuluh*, Kediri, Boekhandel Tan Khoen Swie, 14-23.
- MULDER, N.
1984 *Kepribadian Jawa dan Pembangunan Nasional*, Yogyakarta, Gadjah Mada University Press, 13.
- PITONO, R.
1969 "*Pengaruh Tantrayana pada Kebudayaan Kuno Indonesia*", *Majalah Basis* 18, no. 2: 389-99.
- SALETORE, RN.
1987 *Encyclopaedia of India Culture*. Volume II and III, New Delhi, Sterling Publisher Private Limited, 659-665.
- SIMUH
1996 *Sufisme Jawa: Transformasi Tasawuf Islam ke Mistik Jawa.*, Yogyakarta, yayasan Bentang Budaya, 131.
- SIMUH
1988 *Mistik Islam Kejawen Raden Ngabehi Ranggawarsita, Suatu Studi terhadap Wir-it Hidayat Jati*, Jakarta, Penerbit Universitas Indonesia (UI-Press), 131, 340.
- SNODGRASS, A.
1985 *The Symbolisme of the Stupa*, New York, Cornell Unuiversity, 187.
- SUBAGYO, R.
1981 *Agama Asli Indonesia*, Jakarta, Sinar Harapan dan Yayasan Cipta Loka Caraka, 98-100, 118.
- SUMARDJO, J.
2003 *Simbol-Simbol Artefak Budaya Sunda, tafsir-tafsir pantun Sunda*. Bandung: Penerbit Kelir, 87Susanto, S. (1980), Seni Kerajinan Batik Indonesia, Departemen Perindustrian RI, Balai Penelitian Batik dan Kerajinan , Lembaga dan Pendidikan Industri, 9, 212, 261,-263, 236-237.
- TRIGUNA, I. B. G YUDHA.
1997 "*Mobilitas Kelas, Konflik dan Penafsiran Kembali Symbolisme Masyarakat Bali*, Desertasi Doktor, Bandung, PPs Universitas Padjadjaran, 65.
- WIRYAMARTANA, I. K.
1990 *Arjunawiwaha: Transformasi Teks Jawa Kuna lewat Tanggapan dan Penciptaan di Lingkungan Sastra Jawa*, Yogyakarta, Duta Wacana University Press. 9

7

TRANSFORMASI VISUALISASI GAMBAR ILUSTRASI : pada Naskah Jawa Periode 1800-1920, Sebagai Refleksi Gejala Sosial-Budaya Masyarakat Jawa

Nuning Damayanti Adisasmito

Abstrak

The tradition of writing and drawing illustrations found in old manuscripts in various ethnic Indonesia, especially on Java community. Most Old Javanese manuscript contains illustrations that unique and local characteristics of Javanese art. Illustration of the ancient Javanese manuscripts are well documented and have a varied range of visual form, unique in styling, how to draw, the theme, as well as a visual object. Visual image is an illustration concept frameworks Java community, as well as a reflection of social life - Javanese culture Colonial period.

Illustration on Java Script period 1800-1920 as an aesthetic concept attainment the expression symbol of the Java community. The illustrations in old Javanese manuscripts in 1800-1920 showed a correlation sustainability of such visual language in the era of the past to the present and into the characteristics of Java illustration style, which is the development over time. Illustration of the old Javanese manuscript in the year 1800-1920 has changed and developed its visual state as the interaction between the animism in the Pre-Hinduism era, cultural of Hinduism-Budhism, Islamic and Colonialism paradigms.

Of all these characteristics into the connecting thread is narrative, symbolic and simplification form of the nature (stylized), two-dimensional shapes and stylized concepts wayang.

Keywords: illustration, illustration tradition, colonialism 1800-1920, Java script, stylized

PENDAHULUAN

Naskah-naskah tua merupakan artefak yang merekam pencapaian kebudayaan dan kekayaan berfikir suatu bangsa, selain itu naskah-naskah tersebut adalah sumber ilmu pengetahuan mengenai budaya masa lalu. Salah satu dari wilayah Nusantara yang memiliki peningkatan manuskrip-manuskrip berupa naskah tua adalah masyarakat Jawa.

Kekayaan artefak budaya Jawa masih dapat ditelusuri keberadaannya sejak masa awal kerajaan-kerajaan Jawa, masa Singosari, Majapahit, Pajang, Demak, hingga Surakarta dan Yogyakarta. Hal ini menunjukkan budaya tulis di

Jawa sudah menjadi konsensi sejak abad-abad. Keunikan wujud visual naskah-naskah tua Jawa merupakan suatu pencapaian penciptaan karya seni, yang menunjukkan juga ketinggian rasa estetis dalam bidang seni rupa.

MASYARAKAT JAWA DAN NASKAH BERGAMBAR

Naskah Jawa dimasa lalu kebanyakan berisi ajaran kebathinan Jawa dan dikemas dalam kisah pewayangan juga merupakan analogi paparan perjuangan raja-raja dimasa itu. Di antaranya adalah kitab Ramayana berbahasa

Jawa berupa sastra macapat (903 M), kitab Mahabharata (991 – 1007M) dan Naskah Kakawin Arjuna Wiwaha, (abad 11) gubahan MPU TANTULAR. (SRI MULYONO, 1975:182–184).

Pada abad 12 Epos Mahabharata diinterpertasi ulang oleh Mpu Sedah dan mengalami pelokalan, digubah dalam lakon wayang yang mengandung simbol-simbol ajaran kebatinan Jawa yaitu Serat Dewa Ruci dan Serat Arjuna Wiwaha, yang merefleksikan sinkretisme dan akulturasi budaya Jawa dan Hindu. Naskah ini menjadi acuan cerita wayang dan variannya sampai sekarang. Naskah yang sangat terkenal yang menceritakan masa kejayaan Majapahit adalah Naskah Pararathon yang ditulis oleh Mpu Tantular dan Naskah Negarakertagama karya Mpu Prapanca. Kedua naskah tersebut menggambarkan kondisi masa kejayaan Majapahit yang menyelaraskan Hindu dan Budha dalam tatanan kompleksitas agar harmonis.

Ketika agama Islam mulai berpengaruh di Jawa, terjadi proses Islamisasi oleh intelektual Islam dan terjadi proses peningkatan kualitas religiusitas dan spiritualitas Muslim Jawa. Hal ini dapat dilacak dari sisi perkembangan pemikiran transformatifnya, pemikiran-pemikiran itu terefleksikan dalam naskah Jawa masa pertengahan abad ke 19. Sistem egaliter Islam berhasil meluruhkan perbedaan antara tatanan hierarkis kerajaan Majapahit. Pemikiran sufistik dan mistik Islam yang harmonis berakulturasi dengan dunia mistik lokal yang berakar kuat pada masyarakat Jawa Tradisional.

Hal yang penting dalam penyebaran agama Islam di Jawa adalah sistem pendidikan yang berfungsi sebagai pembelajaran Islam. Islam melanjutkan sistem Padepokan masa Hindu menjadi sistem Pesantren yang dikenal sampai sekarang.

Di pesantren pula budaya baca tulis berkembang pesat dan berdampak pada perkembangan budaya buku dan penulisan naskah-naskah bernafaskan Islam. Penulisan ulang Al Quran dan Hadist menyebabkan berkembangnya seni kaligrafi dan mushaf. Pada masa itu

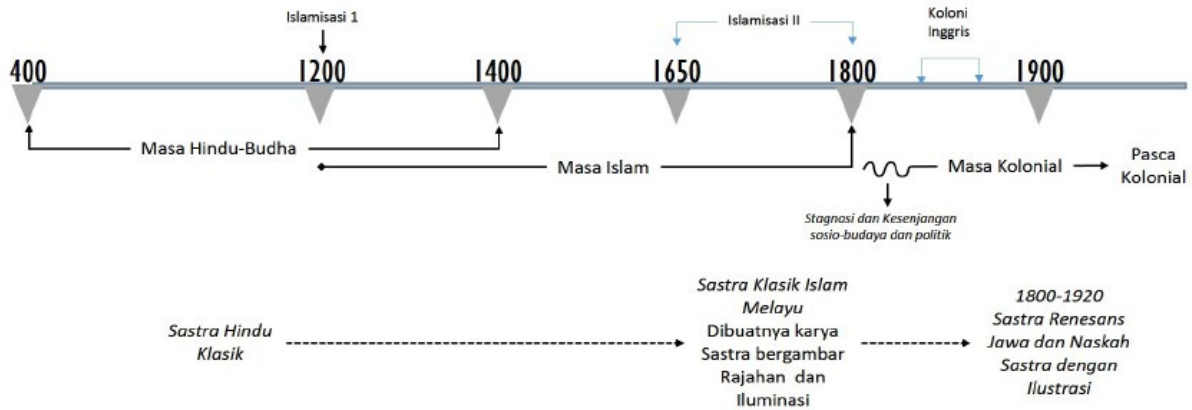
disebut puncak kebudayaan Islam dan intelektualitas bangsa Indonesia, karena di Nusantara terjadi kegiatan melek aksara yaitu bahasa Arab dan bahasa daerah serta bahasa Melayu. Pada masa Islam pula penulisan naskah pada kertas daluang yang memuat gambar iluminasi dan gambar Ilustrasi.

Pada masa kolonialisme Belanda perkembangan kesenian dan kebudayaan Jawa sempat mengalami kesenjangan pada periode awal abad ke 17 hingga pertengahan abad ke 18. Hal ini disebabkan politik divide et impera Belanda yang mengakibatkan perang saudara antara raja-raja Jawa, sekaligus juga pemberontakan pada pemerintah Belanda terus-menerus. Pada periode ini terjadi peristiwa-peristiwa budaya yang cukup penting di Jawa yang menyebabkan perubahan pada tatanan kehidupan masyarakat Jawa.

Perubahan-perubahan yang menuju modernisasi dalam berbagai aspek kehidupan yang menyebabkan pemikiran intelektualitas masyarakat Jawa bertambah luas. Lalu memunculkan gerakan "kesadaran modern" yang menjangkau luas dalam masyarakat Jawa dan keinginan untuk menjadi bangsa yang berdaulat. (FLORIDA, 1995)

Harapan-harapan itu dituangkan dalam kegiatan intelektual penciptaan karya seni dan penulisan karya sastra. Aktifitas ini didukung Belanda yang pada akhirnya mendorong kebangkitan kembali sastra Jawa. Naskah naskah Jawa, pada dasarnya bisa dipahami sebagai suatu gejala kebudayaan yang dapat dipelajari berdasarkan yaitu 3 wujud kebudayaan yang menyertainya, sebagai berikut :

1. *Idea*. Naskah Jawa sebagai rekaman sekumpulan ide, pikiran serta gagasannya dan kearifan cara berfikir merupakan gambaran skema-skema budaya Jawa
2. *Activities* Naskah Jawa sebagai representasi dari berbagai macam aktivitas kehidupan sosial masyarakatnya.
3. *Practices* Naskah Jawa merupakan wadah yang



Skema 1

Pembabakan Sejarah Jawa dan Naskah Jawa Bergambar periode 1800-1920. Sumber: Damayanti, 2007

memuat makna dan nilai-nilai kehidupan yang merefleksikan pencapaian ketinggian intelektualitas masyarakatnya dalam kegiatan menulis (satra) dan kesenian bidang seni rupa.

NASKAH JAWA PERIODE 1800-1920

Naskah-naskah Jawa yang masih dapat diapresiasi adalah naskah yang dibuat pada abad ke 19 hingga awal abad ke 20. Naskah pada periode ini banyak menginterpretasi ulang kisah pewayangan dari masa Majapahit yang kemudian dikembangkan dan disesuaikan dengan kaidah-kaidah Islam. Sehingga dalam menelusuri penciptaan naskah zaman ini, tidak dapat dipisahkan juga dari peranan agama Islam.

Naskah Jawa merupakan catatan penting dan seringkali berkaitan dengan dengan peristiwa penting yang terjadi pada masa dibuatnya sehingga selalu memiliki nilai sejarah. Sebagian besar naskah yang dibuat pada periode tahun 1800-1900 an merupakan hasil perubahan dari naskah sebelumnya dan kebanyakan dalam bentuk tembang macapat. Kebanyakan ditulis dalam rentang waktu 150 tahun akhir masa kolonial - hingga menjelang Revolusi Kemerdekaan Indonesia.

Sebagian naskah Jawa memuat gambar berupa ilustrasi dan naskah-naskah Jawa bergambar periode tahun 1800 – 1920 besar kemungkinan merepresentasikan gejala-gejala kultural pada masa itu.

Menurut JOHN PEMBERTON dalam bukunya, Jawa (2003) sebagian naskah-naskah yang dibuat pada abad ini memuat tentang dampak akibat budaya kolonial Belanda terhadap kebudayaan Jawa, khususnya pada naskah-naskah keraton Jawa (Surakarta dan Yogyakarta).

Atas pemikiran itu naskah-naskah Jawa periode abad ke 18- ke 19 merupakan rekaman sejarah dan salah satu artefak budaya yang penting untuk dipahami dan diteliti. Sebagian naskah Jawa memuat gambar ilustrasi. Naskah-naskah itu ada yang didokumentasi di beberapa perpustakaan di Indonesia maupun diluar negeri, disayangkan modernisasi menyebabkan keberadaan naskah-naskah Jawa yang berharga ini belum dipahami oleh generasi sekarang.

Periode ini oleh peneliti Belanda disebut juga masa kebangkitan sastra Jawa yang dianggap “tertidur” setelah sedemikian lama. Disebut masa renesans kesusastraan klasik Jawa, yang ditandai oleh banyaknya penulisan kembali kesusastraan Jawa dengan adanya penyaduran sastra lama dan penciptaan karya sastra baru, serta upaya penterjemahan karya sastra asing yang

dilakukan oleh raja dan para punggawanya.

Untuk menelusuri penciptaan naskah Jawa tidak dapat mengenyampingkan keterkaitannya dengan kesenian wayang, karena peristiwa penting kerajaan dan kisah para raja Jawa sering dianalogikan dengan kisah pewayangan yang ditulis dalam sastra Jawa.

Sehingga perkembangan kebudayaan Jawa selalu dianggap sejalan dan dipararelkan dengan kisah pewayangan, karena dengan memahami kisah dan tokoh-tokoh pewayangan Jawa adalah juga upaya memahami karakter dan filosofi hidup masyarakat Jawa.

Para mpu seni di Jawa menjadi kreatif dan besar karena bertolak dari "pengetahuan" atau karya seni yang telah ada sebelumnya, pengetahuan itu kemudian menjadi tradisi.

Perkembangan seni rupa Jawa sejak jaman pra Hindu, Hindu-Budha, Islam, dan masa kolonialis, pada intinya merupakan perkembangan dalam penciptaan wujud budaya dan estetik yang mengacu pada perkembangan kesenian dan kebudayaan yang berlaku serta sesuai dengan kebutuhan masyarakat pada jamannya.

PEMAHAMAN TRADISI MENULIS DAN MENGGAMBAR DI JAWA

Pengertian masyarakat Jawa tentang "penulis", berasal dari kata panulis, panyerat yaitu orang secara fisik melakukan kegiatan menulis atau menyuratkan (*anulis, anyerat*) salinan suatu naskah.

Penulis adalah sang penggubah (*panganggit, pangiket*). Menulis adalah aktivitas yang dijunjung tinggi, penulis nidentik dengan kaum intelektual yang secara strategis mampu merekam lingkup sosiopolitis.

Para penulis biasanya memiliki kemampuan dalam memprediksi masa depan dan bahkan dianggap mampu mewujudkan prediksi itu dimasa datang. Sastrawan atau penulis dalam tradisi Jawa adalah pelaku aktif dalam kuasa/perbawa dan diberi kebebasan penuh dalam menjalin

(nganggit) dan mengikat (*ngiket*) kata-kata atau teks-teks dengan cara tekstual yang produktif untuk menghasilkan suatu karya.

Sedangkan kegiatan "menggambar" dilakukan oleh seseorang yang mampu melukiskan, mewarnai dan merangkai gambar menjadi sesuatu gambaran dan mengkomunikasikannya menjadi rupa yang bermakna. "Pelukis" seringkali disebut *penyungging*.

Jadi "Peganggit" juga seorang "penyungging" yang mampu menginterpretasikan dan melukiskan, serta mewarnai (menyungging) kemudian mengikatnya dengan *nedhak/nurun*.

Yaitu kebebasan menyusun kata-kata dalam penyalinan (*nurun, nedhak*) naskah, yang kemudian bahkan melahirkan versi baru dari teks sebelumnya yang dia tulis ulang (*tiron*), karya tulis tersebut merupakan ciptaan karya orsinal ke dalam konteks baru.

REFLEKSI REALITAS GEJALA SOSIAL-BUDAYA MASYARAKAT JAWA

Kalangan intelek Jawa memanfaatkan situasi ini untuk mempersatukan kekuatan masyarakat di bawah naungan istana. Menulis menjadi pemicu untuk gerakan kebudayaan. Naskah-naskah yang memuat tujuan utama mempersatukan rakyat membangun kembali kemerosotan moral dan mental masyarakat Jawa yang ambigu akibat pengaruh budaya materialis Barat serta sistim kapitalis yang diterapkan Belanda. Dilain pihak Belanda kemudian melakukan politik strategi kebudayaan, sejak itu koloni Eropa dan intervensi bangsa Belanda secara langsung masuk ke wilayah kebudayaan masyarakat Jawa. Strategi ini berdampak pada perubahan pola berfikir pribumi Jawa yang sudah terpuruk baik secara jasmani dan material. (FLORIDA,1995).

Selaras dengan politik dan strategi kebudayaan penjajahan, kaum istana tidak diizinkan berpolitik dan secara langsung pemuatan

hubungan masyarakat Jawa dengan dunia luar. Raja-raja digiring menjadi priyayi karena tidak lagi memiliki kekuatan militer dan armada laut.

Akan tetapi secara spiritual maupun rohani terjadi pencerahan dan menyebabkan kerangka berfikir masyarakat Jawa berubah dan hal ini berdampak pada perubahan penciptaan produk budaya. Perubahan terjadi juga dalam penciptaan naskah Jawa, para pujangga sepakat untuk mempergunakan cara simbolis modern dalam menyampaikan pesan-pesan sosial, yaitu dengan bahasa visual berupa ilustrasi yang lebih modern disesuaikan dengan perubahan cara berfikir masyarakat. Ilustrasi yang dimuat merefleksikan gambaran kompleksitas singgungan dan benturan dengan budaya Barat. Pergeseran nilai-nilai kehidupan, pergeseran pemikiran spiritual-religius ke pemikiran profan-kapitalis.

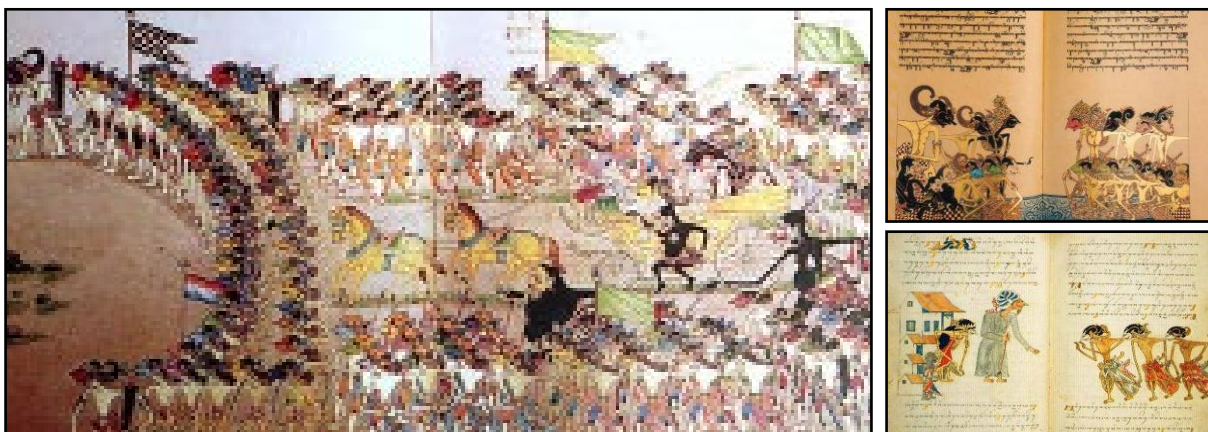
TRANSFORMASI KONSEP VISUAL DAN GEJALA SOSIAL-BUDAYA MASYARAKAT JAWA

Gambar ilustrasi pada naskah Jawa menunjukkan perubahan kosmologi rakyat Jawa tidak lagi berorientasi pada istana sebagai pusat kekuasaan tertinggi di bumi, terjadi pergeseran konsep dewa raja dan istana tidak lagi sebagai pusat buwana. Meskipun Raja dan bangsawan masih dijadikan tokoh penting dalam naskah sejarah raja Jawa, akan tetapi pada masa ini mun-

cul kembali pahlawan dari kalangan rakyat Jawa. Kisah keseharian tentang kehidupan rakyat dimunculkan yang menunjukkan kondisi egaliter dan peran rakyat yang cukup penting pada masa itu. Hal ini juga lebih menjelaskan secara tersamar tentang meredupnya kekuasaan absolut raja dan istana.

Gambar Ilustrasi dalam konteks ini bukan gambar abstrak yang sulit diinterpretasikan, akan tetapi merupakan karya ikonografi karena menampilkan representatif dari realitas. Gambar ilustrasi merupakan media penyampaian pesan yang mempunyai misi tertentu. Dalam penciptaannya obyek pilihan mengalami pengolahan bentuk sedemikian rupa sehingga memiliki makna sosial, pada akhirnya keindahan tampak bukan karena sempurna bentuknya akan tetapi disebabkan oleh konsep perupa yang tercipta menjadi baik dan komunikatif. (TABRANI,2005). Gambar ilustrasi pada naskah Jawa masa ini cara penciptaannya masih dibuat dengan konsepsi seni tradisional. Teknik yang dipergunakan juga teknik tradisional, ciptaan masyarakat Jawa. Teknik dan konsepsi itu sudah dipakai secara turun temurun meskipun terjadi perubahan-perubahan tetap disesuaikan, dan masih merujuk pada aturan penciptaan karya gambar masa sebelumnya.

Wujud visual ilustrasi pada naskah-naskah Jawa periode 1800-1920 memperlihatkan kesinambungan wujud visual dan keunikan yang



Gambar 1. Gambar kiri dan kanan atas adalah Naskah Bharatayudha 1901-1903; gambar kanan bawah Naskah Panji Selarasa, 1880

kelas. Ilustrasi pada Naskah Jawa dimasa ini masih dominan menggambarkan wayang akan tetapi memperlihatkan karakter yang beragam, baik bentuk, tema cerita dan fungsinya masing-masing.

Penggunaan Ilustrasi pada Naskah Jawa sebagian besar masih memperlihatkan kecenderungan gaya stilasi wayang kulit yang cukup dominan. Hal tersebut menunjukkan bahwa di masa itu wayang merupakan kesenian yang sangat diapresiasi oleh rakyat. Selain itu juga menunjukkan paradigma Hindu-Budha-Islam masih berakar pada masyarakat Jawa.

Paradigma Islam terefleksi dari konsep egaliter dan esensi pemikiran keesaan Tuhan. Paradigma pra-Hindu terefleksi dengan munculnya gambaran tiga alam, manusia, transenden dan kegaiban (mikrokosmos-metakosmos-makrokosmos) dan konsep bahasa rupa Jawa. Tema naskah terdiri dari varian kisah Pewayangan, Panji (kisah pahlawan rakyat Jawa), Sejarah raja-raja Jawa, Cerita para Nabi dan para Wali juga cerita rakyat yang bernafaskan Islam. Wujud visual yang khas merefleksikan kondisi pada masa itu dan penggunaan yang tetap dominan adalah stilasi wayang kulit.

Wujud Visual ilustrasi Jawa sebagian besar merupakan gambar yang masih dikenali wujudnya. Keterpengaruh budaya asing terlihat cukup signifikan akan tetapi tidak sampai menghilangkan karakter lokal Jawa. Yaitu perupa datar/dwimatra, stilasi wayang, ornamen-ornamen ragam hias, figur makhluk-mahluk gaib (denawa/raksasa/punakawan), karakter itu menjadi benang merah yang menghubungkan masa kolonial ini ke masa lalu Jawa. Menunjukkan paradigma pra Hindu menjadi benang merah kesinambungan konsep visual.

Wujud visual dan penggunaan gambar ilustrasi pada naskah tua Jawa periode ini dapat dikalsifikasikan menjadi tiga besar karakter Utama, yang pertama adalah :

1. Gaya Stilasi Wayang Kulit ;
2. Gaya Gabungan Stilasi Wayang Beber dan

Wayang Kulit;

3. Gaya Naturalis-Stilasi- Realis-Perspektif Terbatas.

Gambar Ilustrasi pada masa ini memperlihatkan perkembangan gaya stilasi wayang menjadi berbagai bentuk baru penggunaan wayang yang masih merujuk pada pakem, hingga bentuk yang mendeformasi stilasi wayang menjadi bentuk baru. Perubahan ini merupakan pembelajaran formal maupun informal. Interaksi sosial secara formal terjadi antara seniman Jawa dengan konsep seni rupa Barat dibawa oleh seniman Eropa ketika menggambar lukisan potret raja-raja Jawa di Keraton atau secara tidak langsung dari gambar dan potret yang sudah berkembang di Eropa. Kemudian, secara informal pengetahuan itu menyebar di kalangan masyarakat Jawa.



Gambar 2.

Pada kaum ningrat (priyayi) karakter wajah manusia dengan gaya stilasi yang masih seperti wayang kulit, tetapi terdapat karakter yang postur tubuhnya mengalami perubahan. Sumber: DAMAYANTI, 2007



Gambar 3.

Pada punakawan wajah wayang, postur mengalami perubahan terutama bentuk bahu, lengan dan kaki. Pada manusia biasa, selain perubahan postur, juga terdapat perubahan pada cara gambar wajah yang tidak seperti wayang. Sumber : DAMAYANTI, 2007

Perubahan dalam gambar ilustrasi Jawa periode 1800-1920 yang terlihat cukup jelas adalah juga penggambaran stilasi yang bergeser pada gaya naturalistik dan realis, sifat simbolis meditatif pada gestur dan wajah manusia memperlihatkan perubahan menjadi sifat metafor yang ekspresif. Perubahan lainnya adalah cara naratif melalui pesan-pesan tersamar, yang memiliki makna berlapis dan merupakan sandi-sandi budaya dengan cara disamarkan dalam gambarnya. Ilustrasi pada naskah Jawa memperlihatkan relasi dengan kehidupan sosial dan karakter masyarakat Jawa. Refleksi kehidupan sosial ditampilkan dengan cara tersurat dan tersirat.

Relasi tersebut tampak dalam muatan isi, bahasa rupa, sifat komunikatif dan naratif yang ditampilkan dalam gambar ilustrasi. Ilustrasi tetap memunculkan figur-figur denawa atau raksasa-raksasa, binatang suci, ornamen dan objek yang digeser, sedangkan wujud visual memperlihatkan perubahan karakter dwimatra yang bergaya stilasi wayang menjadi naturalistik atau realis terbatas, hingga mendekati naturalistik realis. Pada teknik/cara menggambar terlihat dengan munculnya sudut pandang perspektif Jawa dipadukan dengan cara pandang perspektif Barat.

Perubahan juga terjadi pada medium, peralatan dan pewarnaan sehingga muncul warna yang bukan karakter warna Jawa. Perkembangan media baru, teknik dan konsep visual menyebabkan wujud visual dan penggambaran gambar ilustrasi pada naskah Jawa mengalami penyesuaian dan berubah juga disesuaikan dengan fungsi dan karakter medianya.

Masuknya pengetahuan modern Barat mempengaruhi konsep berkesenian, demikian pula peranan naskah meluas, selain dipergunakan sebagai alat propaganda paham dan politik, juga sebagai media pendidikan dalam mencerdaskan rakyat.

Menjadi hal penting adalah naskah-naskah tua Jawa periode tahun 1800 – 1920 memuat gambaran ilustrasi yang merepresentasikan gejala-gejala kultural masa itu, dibuat oleh kalangan

terpelajar yang paham dengan sandi-sandi dan simbol-simbol sosial masyarakat Jawa. Gambaran tersebut menjadi wujud visual dan teks yang representatif dan cerdas.

KESIMPULAN

Wujud gambar ilustrasi pada naskah Jawa periode 1800-1920 mengalami perubahan yang disesuaikan dengan ruang dan waktu. Konsep Visual gambar Ilustrasi merupakan kerangka berfikir masyarakat Jawa, juga sebagai refleksi kehidupan Sosial-Budaya masyarakat Jawa masa Kolonial. Ilustrasi pada Naskah Jawa periode 1800-1920 memuat ciri-ciri visual sebagai berikut :

1. Ciri-ciri pola pikir Pra Hindu dengan adanya gambaran animisme sebagai ungkapan transenden, mistis dan simbolik. Kepercayaan politeisme Hindu, perwatakan dewa-dewi, kesan trimatra, lingkungan istana dan gambaran hirarki sosial/kasta.
2. Ciri-ciri monotheisme Islam, penyederhanaan (*simplicity/ stilation*) wujud menjauhi bentuk alam/membuat stilasi alam dan bentuk dwimatra, ungkapan realitas yaitu keseharian. Penggambaran stilasi wayang, yang mengacu pada konsepsi visual (*pakem*) wayang kulit, non hirarki/egaliter.
3. Ilustrasi juga memperlihatkan keterpengaruhannya ciri-ciri visual konsep Visual Barat dengan munculnya perwatakan manusia, gambaran naturalistik-realis-ekspresif dan ungkapan liberal/kebebasan, tidak terlalu terikat pada kaidah *pakem* dan munculnya ekspresi individu.

Dari wujud visual dan penggambaran ilustrasi pada naskah tua Jawa 1800-1920 dapat disusun konsepsi maupun ciri-ciri visual sebagai ciri utama konsep seni rupa tradisi Jawa adalah, meskipun cara menggambar berbeda, *pakem* wayang masih tetap dipergunakan. Dari semua ciri-ciri ini yang menjadi benang merah

penghubung adalah sifat naratif, simbolik dan stilasi alam, bentuk dwimatra dan konsep stilasi wayang.

DAFTAR PUSTAKA

- ADISASMITO, S.
1935 *Kitab Dewa Ruci*, Pen. Jaw. Keb. Dep. PP dan K Yogyakarta.
- ALI, Z.
1994 *Islamic Art in South East Asia, 830AD-1570 AD*, Percetakan Dewan Bahasa dan Pustaka, Selangor Darul Ehsan.
- AMIN, D (ed).
2000 *Sinkretisme dalam Masyarakat Jawa, Dalam Masyarakat Jawa, Dalam Islam dan Kebudayaan Jawa*, Yogyakarta, Gama Media.
- CHAMBER-LOIR, H DAN FATHURAHMAN, O.
1999 *Khazanah Naskah; Panduan Koleksi Naskah-naskah Indonesia, Sedunia-World Guide to Indonesian Manucript Collection, Seri Naskah dan Dokumen Nusantara*, Ecole Française d'Extreme-Orient & Yayasan Obor Indonesia, Cetakan I, Jakarta.
- CIPTOPRAWIRO, A.
2000 *Filsafat Jawa*, Balai Pustaka.
- DAMAYANTI, NUNING.
2007 *Transformasi Wujud Visual dan Penggayaan Gambar Ilustrasi Jawa Periode 1800-1920*, Disertasi, Program Doktor-FSRD ITB.
- FLORIDA, N.K.
1995 *Writing The Past, Inscribing The Future (History as Prophecy in Colonial Java)*, Duke University Press, Durham & London.
- GEERTZ, C
1973 *The Religion of Java*, New York, The Free Press. N.Y.
- GRAFF, H.J. DE DAN TH.G.TH.PEGEAUD.
1985 *Kajian Sejarah Politik Abad 15 dan 16 dalam Kerajaan-Kerajaan Islam Pertama di Jawa*, Seri terjemahan Javanologi, hasil kerjasama Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara dan perwakilan Koninklijk.
- HILDAWATY, S.
1998 Introduction " *Indonesian: The Art of Archipelago* "; Dalam Indonesian Heritage. Vol.7 Visual Art, Singapore, Archipelago Press.
- HOLT, C.
2000 *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, Penerbit Arti-line, Bandung.
- JONG, DR.S.DE.,
1984 *Salah satu Sikap Hidup Orang Jawa*, Penerbit Yayasan Kanisius, Yogyakarta.
- KOENTJARANINGRAT.
1997 *Manusia dan Kebudayaan Indonesia*, Djembatan, Jakarta.
- KUMAR, A DAN MC. GLYNN, JOHN H.,
1996 *Illuminations, The Writing Traditions of Indonesia*, New York, Published by Weatherhill, Inc. with Lontar Foundation.
- KUSUMA, S D, KARTAKUSUMA, R, ROSYADI, HERYANA A DAN SOERATIN A.
1997 *Aksara, Indonesia Indah*, Perum Percetakan Negara Republik Indonesia, Jakarta.
- LOMBARD, D.
1996 *Nusa Jawa : Silang Budaya*, Jilid I,II,III, Gramedia, Jakarta.
- MC. GLYNN, JH
1996 *Language and Literatur, dalam Writing Tradition, Oral Tradition in Indonesian Heritage Vol.10*, Singapore, Archipelago Press.

- MULDER, N.
2005 *Mysticism in Java, Ideology in Indonesia*, Pen. Kanisius, Yogyakarta.
- MULYONO, S.
1977 *Wayang, Asal-Usul dan Filsafat masa Depan*, Gunung Agung, Jakarta.
- MULYANA, S.
1981 *Runtuhnya Keradjaan Hindu-Djawa dan Timbulnya Negara-negara Islam di Nusantara*, Pustaka Jaya, Jakarta.
- PEGEAUD, T. H.
1962 *Java The 14th Century, a Study in Cultural History*, Jilid IV, The Hafue, NY.
- PEMBERTON, J.
1994 *On The Subject of Jawa*, Cornell University, Ithaca, Terjemahan oleh Hadikusumo, Hartono, 2004, Penerbit: Mata Bangsa, Yogyakarta.
- PURWADI
2001 *Babad Tanah Jawa*, Pen. Pustaka Ali Yogyakarta.
- RICKLEFS, M. C.
2005 *Sejarah Indonesia Modern 1200-2004*, Serambi, PT. Ikrar Mandiriabadi, Jakarta.
- RICKLEFS, M. C.
2006 *The Centhini Story*, Published by Marshall Cavendish Editions, Singapore.
- SCHOEMAKER, C. P. W.
1924 *Aesthetiek en Oorsprong der Hindoe-Knust of Java*, CV Kolf, Bandung.
- SUBAGYA, R.
1991 *Agama Asli Indonesia*, Sinar Harapan dan Yayasan Ciptaloka Caraka, Jakarta.
- SUSENO, F. M.
2001 *Etika Jawa, Sebuah Analisa falsafi tentang Kebijaksanaan Orang Jawa*, Penerbit PT. Gramedia Pustaka Utama, Jakarta (36-135)
- TABRANI, P.
2005. *Bahasa Rupa*, Penerbit "Kelir", Bandung, Hl.95-110,111-160.
- TABRANI, P.
1999, *Sastra Wayang Beber*, Lokakarya Penulisan Buku Pintar sastra Jawa, Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, DEPDIKBUD.
- TABRANI, P.
1998 *Message From Ancient Walls*, Bandung, Penerbit ITB.
- TABRANI, P.
1990 *Meninjau bahasa Rupa Wayang Beber Jaka Kembang Kuning dari Telaah Cara Wimba dan Tata Ungkapan Bahasa Rupa Media Rupa Rungu Dwimatra Statis Modern Hubungannya dengan bahasa Rupa Gambar Prasejarah, Primitif, Gambar Anak dan Relief Lalitavistara Borobudur*, Disertasi, FSRD, ITB Bandung, tidak dipublikasikan.
- TJANDRASASMITA, UKA
(tt) *Sepintas Mengenai Peninggalan Kepurbakalaan Islam di Pesisir Utara Jawa*, Proy. Pelita Pembinaan Kepurbakalaan dan Peninggalan Nasional, Departemen P & K.
- YUDOSAPUTRO, W.
1991 *Perjalanan Seni Rupa Indonesia*, Ditjen Kebudayaan Dept. P&K. (Hl. 40-48).
- YUDOSAPUTRO, W.
1993 *Pengantar Wawasan Seni Budaya*, Depdikbud Jakarta.
- YUDOSAPUTRO, W.
1998 *The Early Roots of Indonesian Art*, Indonesian Heritage Visual Art, Volume Editor by Hilda Soemantri, Archipelago Press.
- YUDOSAPUTRO, W.
1998 *Islamic Influences in Indonesian Art*, Dalam Indonesian Heritage, Visual Art, Vol.7, Archipelago Press. ,Pen. Buku Antar Bangsa.

ARTIKEL DAN MAKALAH

FARUQ NASUTION

1973 *Kultur Antropologis bangsa Indonesia sebelum datangnya bangsa Hindu*, dalam: Majalah Kebudayaan Mawas Diri, September 1973, (50).

SUTRISNO.

1986 *Lima Inti Wejangan Dewa Ruci*, Harian Berita Buana.

NN.

1939 *Keboedajaan dan Masjarakat*, Madjalah Boelanan Berdasarkan Kebangsaan, No 4 tahun I Agustus.

NN.

1957 Majalah kebudayaan, Yudhagama, Januari 1957 (26-31).

8

BUDAYA NUSANTARA MELALUI DAMAR KURUNG : Analisis Bahasa Rupa

Ika Ismoerdjahwati

Abstrak

Culture is a culture of Nusantara Indonesian , which owns various cultures scattered throughout the islands , is highly variable and shifting orientation into the craft industry . In contemporary culture, the culture industry has experienced ‘ globalization. So some of the work of cultural products, which could not be untouched by globalization, becoming increasingly marginalized and not recognized, even then becoming more and more lost. Prior to all of that , then comes the initiative to conduct a study of the works of cultural products fared thus , among others , lanterns Damarkurung of Gresik, by Masmundari (late) . Research using qualitative research paradigm constructivist. Through this research is expected to gain an understanding of the images contained on the rounded wall paper lanterns, its origin, its artists, and its supporting environment. The conclusion is, the pictures turned out to have the intent and purpose, as well as the old concept of how the reading of the temples in East Java, which is used to guide how to draw and how to tell the images that surround the lantern.

Keywords: culture, Nusantara, lanterns, Damarkurung

PENDAHULUAN

Indonesia merupakan Negara kepulauan dengan ragam suku dan etnik, yang bertebaran di seluruh tanah air. Melalui ragam budaya nasional yang dimiliki, terdapat banyak kesenian etnik yang akhirnya dapat mendunia karena kegigihan bangsa kita memperkenalkan budaya keseniannya sampai ke manca negara. Budaya yang berasal dari beragam etnik ini kemudian mengalami pergeseran orientasi, yang menurut KOENTJARANINGRAT, (1994)

“...mengalami perubahan yang terjadi di semua cabang kesenian, tak hanya kesenian modern yang berubah, juga pada kesenian tradisional yang semakin dinamis. Hal ini terjadi karena adanya pergeseran nilai budaya ke orientasi industri”.

Tidak banyak yang bisa dipahami oleh

sebagian besar dari kita, bahwa orientasi berpikir masyarakat masa kini berubah karena peradaban yang juga menyertainya. Era industri sudah sedemikian meng ‘ gobal’, sehingga budaya yang mendasarpun dalam kehidupan keseharian manusia, yakni kehidupan ritual untuk keperluan acara keagamaanpun juga sudah menjadi bagian dari industri. Mulai dari tata cara upacara agama, perlengkapan pernak-pernik upacara, hingga perlengkapan busana dan asesories para pelaksana upacara. Berikut, tata bunyi, tata ruang, tata gerak, hingga tata krama juga bisa dijadikan komoditi pasar industri yang pada perkembangannya, kemudian dikenal sebagai bagian dari industri kreatif. Semua sudah menjadi bagian dari Industri. Budaya industri sudah merupakan kebutuhan hidup keseharian dari masyarakat, oleh karena itu perlunya pemahaman adanya budaya urban yang memiliki fluktuasi tinggi dalam

mobilitasnya.

Karena budaya urban masa kini sangat bergantung pada alam dan budayanya dan hubungannya dengan budaya leluhur yang pernah sangat kuat pada masa lampau, yang sebenarnya mengalami kontinuitas. Oleh karena itu 'krisis' sosial sering terjadi, yang kesemuanya itu disebabkan karena pemahaman pada diri sendiri dan alam serta budayanya mengalami distingsi (perbedaan arti), atau mereka menciptakan distingsi antara alam dan budaya, sehingga terciptalah realitas yang sifatnya 'alami', sehingga alam yang mengalami distingsi (perubahan makna) menjadi 'alam' yang alami, yang merupakan hasil produk budaya. Misalnya, bunyi air yang menetes di dedaunan, menjadi inspirasi untuk peniruan bunyi air menetes pada peralatan bunyi-bunyian yang diciptakan masyarakat sesuai dengan budayanya.

Budaya dalam arti yang sebenarnya, adalah merupakan sebuah proses pemahaman yang bukan hanya memahami alam atau realitas eksternal melainkan juga sistem sosial yang merupakan bagian dari identitas sosial itu sendiri, serta kegiatan keseharian orang-orang yang berada dalam sistem tersebut.

Seharusnya, kita sebagai pribadi, sangat penting mengenal diri kita sendiri, relasi sosial kita dan kondisi nyata yang dihasilkan oleh proses kultural secara bersamaan. Itulah sebabnya, sebenarnya budaya selalu berlaku kontinuitas. Transformasi konseptual antara alam dan budaya menjadi proses teknik berkreasi para seniman atau para kreator dalam melengkapi kebutuhan fungsi maupun manfaat untuk mempermudah hidupnya dalam mencapai upaya kebutuhan yang lebih lengkap.

Sehingga melalui pola kontinuitas, kepunahan produk suatu budaya tidak segera terkikis habis, sebab 'alam' budaya akan selalu menyesuaikan diri dengan realitas eksternal dan sosial budaya masing-masing generasi yang mewakili peradabannya

Pada perkembangan budaya yang berasal dari khasanah Nusantara yang berkembang

pada masa kini, tentang budaya ke Nusantara telah mengalami berbagai perubahan kultural. Hal ini disebabkan karena terjadinya pola hidup fluktuasi yang tinggi dari budaya urban, yang sebenarnya sudah ada sejak budaya asing masuk ke kawasan Nusantara, melalui pola akulturasi dan inkulturasi. Sehingga hasil produk budaya, mengalami reduksi makna dan bentuk, malahan ada juga yang mengalami transformasi makna dan bentuk, karena adanya penyesuaian budaya yang mewakili peradabannya.

DAMARKURUNG: PENINGGALAN BUDAYA DARI GRESIK, JAWA TIMUR

Damarkurung adalah hasil produk budaya yang berasal dari kabupaten Gresik, Jawa Timur. Damarkurung, sebenarnya berupa lampion yang memiliki motif-motif khas yang unik, dan motif-motif ini semula, hanya dianggap sebagai sejenis gambar anak-anak, tetapi senimannya adalah seorang ibu berusia lanjut, bernama



Gambar 1.

Motif hias Damarkurung pada salah satu bentuk gambar dinding. Sumber: ISMOERDJAHWATI, 2009.

Masmundari. Motif-motif inilah yang kemudian menjadi kajian penelitian, dengan menggunakan paradigma konstruktivis yang berorientasi pada metode kualitatif.

Artinya,

Motif-motif tersebut, memang menimbulkan pertanyaan yang mendasar, ragam seni hias Damarkurung memiliki arti dan bercerita tentang sesuatu yang sangat ingin diketahui, dan dipelajari, karena seni hias tersebut tidak hanya sekedar gambar yang mirip dengan gambar anak-anak, dan senimannya yang sudah berusia lanjut, tetapi masih eksis dengan karya-karyanya. Ada kemungkinan dalam diri senimannya tersimpan sejarah yang sangat panjang.

SEJARAH LAMPION YANG BERMOTIF HIAS DAMARKURUNG SEBAGAI HASIL PRODUK TRADISI

Karya seni tradisi di beberapa lingkungan kultur Indonesia, dalam bentuk wujudnya umpamanya, adalah tercipta secara anonim, menjangkau satu wilayah terbatas, tidak banyak mengalami perkembangan, dan benar-benar merupakan refleksi dari satu kebudayaan kehidupan masyarakat tradisional. Sehingga karya seni rupa tradisi adalah merupakan bentuk karya seni rupa ‘fungsional’ terhadap masyarakat pendukungnya. Sebab, karya seni rupa tradisi, merupakan karya seni rupa yang mempunyai fungsi untuk memberikan rasa aman, terlindung, dan merasa kuat, disamping untuk pemenuhan hidup keseharian. Demikian juga dengan ungkapan seni rupanya, ‘indahnyanya’ suatu karya seni rupa tradisi, bukan sekedar memuaskan mata, api juga melebur dengan kaidah adat, tabu, kepercayaan, agama dan sebagainya. Juga dapat dijelaskan, bahwa masyarakat Indonesia, merupakan masyarakat kepulauan. Dalam satu tulisan dari PRIMADI TABRANI dari bukunya *‘Belajar dari sejarah dan lingkungan’*;

“...manusia kepulauan daerah pengem-

baraannya daerah pengembaraannya seluas Samudra Hindia dan Pasifik, ia memillih menetap... muncullah suku, lokasi, daerah yang manusianya memiliki kemampuan untuk memadukan sesuatu yang datang dari luar dengan apa yang telah dimiliki hingga berkembanglah kebudayaan tanpa kehilangan jati diri. Mucullah keunikan masing-masing suku/daerah/pulau yang tidak statis, tai cepat atau lambat terus berkembang dengan masuknya unsur baru dari luar. Bersamaan dengan itu rasa kekeluargaan sebagai anak cucu dari nenek moyang yang sama, persaudaraan sesama manusia kepulauan sebagai manusia bahari, memunculkan Wawasan Nusantara yang bercorak Bhinneka Tunggal Ika”.



Gambar 2.

Motif hias Damarkurung, pada lampion. Pada perkembangannya, lampion yang bergambar motif hias tersebut, dikenal sebagai lampion Damarkurung. Sumber: ISMOERDJAHWATI, 2009

Akhirnya dari pernyataan tersebut dapat diartikan bahwa budaya Nusantara memiliki aneka ragam kebiasaan tradisi berupa karya yang beraneka ragam jenis, fungsi, kegunaan, bahan dan media. Kemudian terdapat perbedaan tapi hampir mirip satu karya antara etnis satu dengan yang lain, malahan terdapat kesamaan konsep meskipun berbeda istilah saja. Misalnya, di beberapa daerah memiliki tradisi lampion hias, tetapi tidak banyak yang menggunakan gambar-gambar, apalagi gambar-gambar bercerita sebagai hiasan lampion semacam Damarkurung.

Pada umumnya adalah, lampion yang berhiaskan kertas warna-warni atau berhiaskan mozaik. Pada beberapa daerah, terdapat juga lampion dengan gambar-gambar, tetapi biasanya juga hanya sebagai penghias ornamen saja. Pada lampion Damarkurung (lihat gambar 2), terdapat beberapa keunikan, yang tidak terdapat pada jenis lampion hias yang lain, yakni :

1. Bentuk ragam hiasnya yang menggambarkan rangkaian obyek yang bercerita;
2. Kemudian pada tiap lampion terdapat gambar-gambar yang ternyata masing-masing gambar memiliki kisah sendiri-sendiri;
3. Selain gambar-gambar tersebut digunakan untuk menghiasi lampion, ternyata pada perkembangannya juga digunakan pula pada

gambar-gambar dinding dengan menggunakan media kertas (lihat gambar 1).

Kemudian, yang istimewa lagi adalah, bahwa menurut MASMUNDARI (alm) untuk menceritakan kisah-kisahnyanya, menggunakan cara yang tidak lazim, yakni dengan memutarnya dari kiri ke kanan atau dari kanan ke kiri, berdasarkan gambar yang dianggap sakral olehnya. Gambar yang dianggap sakral adalah gambar-gambar dengan aktivitas; sholat Iedul Fitri, pengajian, ikan duyung, lelang bandeng, pertunjukan ‘Raja Mina, syukuran.

Sedangkan gambar-gambar yang dianggap profan, adalah gambar-gambar dengan aktivitas; kegiatan sehari-hari, kegiatan di pasar, keramaian pasar malam (terdapat kegiatan permainan anak-anak disini (ISMOERDJAHWATI, 2009: 114). Pada gambar-gambar yang dianggap profan, cara berceritanya dengan memulai gambar dari mana saja, dan memutar lampionnya dari kanan ke kiri, agar supaya cerita yang disampaikan bisa ‘berjalan’.

Bila lampion diputar dari kiri ke kanan dengan ‘patokan’ gambar yang dianggap sakral, maka secara otomatis, dimulai dari gambar tersebut, lampion mulai diputar dari kiri – ke kanan, sehingga aspek berceritanya bisa jalan. Hal ini mengingatkan kita tentang konsep pembacaan candi-candi yang berada di Jawa Timur umum-




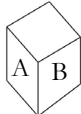

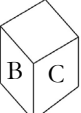




Gambar 3.

Lampion yang memiliki empat sisi dibuka. Cara mengamati dan menceritakan peristiwa pada lampion ini, terdapat kisah-kisah bergambar dengan memutarnya dari kiri ke kanan, dimulai dengan gambar yang dianggap sakral, yakni sholat bersama di acara ledul Fitri, hal ini mengingatkan pada tata cara mengitari candi-candi prasawya di Jawa Timur. Sumber: ISMOERDJAHWATI, 2009

Tabel Analisis

Motif hias Damarkurung pada salah satu bentuk gambar dinding.

Sumber: ISMOERDJAHWATI, 2002.

GAMBAR LAMPION	BAGAN	ANALISIS
	<p>Lampion Data A, sekuen atas dan sekuen bawah., merupakan cerita sakral, terdapat isi wimba orang-orang sholat beriamah.</p> 	<p>Cerita sekuen lampion Data A, sebenarnya dipilih berdasarkan pilihan bebas, dan digunakan sebagai permulaan analisis. Terdapat isi wimba para manusia pada sekuen atas dan bawah yang merupakan jenis cerita sakral dengan cara wimba arah lihat berkejaran. Pada sekuen atas, isi wimbanya mengenakan mukena yang menunjukkan para jemaah wanita. Pada sekuen bawah yang paling kiri mengenakan jubah, sebagai imam masjid, sedangkan yang lainnya mengenakan peci dan sarung, yang menunjukkan para jemaah pria. Kecuali pada sekuen bawah terdapat dua orang di sebelah kanan yang bertugas memukul bedug dan seorang lagi menyiapkan sesajian Terdapat atap pada sekuen atas dan bawah. Pada Data A sekuen atas dan bawah ini menggambarkan suasana sholat berjamaah di suatu masjid yang sama/berbeda-beda.</p>
	<p>Lampion Data B sekuen bawah dan sekuen atas merupakan cerita profan, terdapat isi wimba kegiatan sehari-hari.</p> 	<p>Lampion Data B, merupakan urutan cerita selanjutnya, dengan arah mengirinkan gambar (prasawya), yang artinya lampion diputar ke kiri, berarrti jenis ceritanya profan, krena isi gambarnya merupakan peristiwa sehari-hari. Sehingga, untuk melihat gambarnya untuk bercerita dari bawah ke atas. Sequen bawah, isi wimbanya (gambarnya) merupakan serangkaian kegiatan, dengan arah lihat berhadapan, dan bisa dimulai dari mana saja. Dengan pengambilan gambar tembus pandang, yang artinya dalam bahasa rupa dikenal dengan sebtan pengambilan gambar sinar X. Agar supaya kejadian di dalam ruangan (ditandai dengan gambar-gambar atap), dapat diceritakan kembali.</p>
	<p>Lampion Data C, Sekuen bawah dan sekuen atas, merupakan cerita profan Terdapat isi wimba orang-orang bepergian</p> 	<p>Lampion data C merupakan sekuen berikutnya. Lampion data C terdiri dari sekuen bawah dan sekuen atas. Sekuen bawah isi wimbanya merupakan serombongan orang yang pergi dari suatu tempat. Semua menghadap dari kanan ke kiri, dengan arah lihat berkejaran. Terdapat garis-garis spiral yang menggambarkan waktu yang sudah gelap. Dua buah pohon mengampit rombongan ini, satu diujung kiri, dan satu lagi diujung kanan. Titik-titik dan tanda panah terdapat pula disekuen ini. Sekuen ini menggambarkan suasana perjalanan rombongan orang yang pergi dari suatu tempat. Sekuen atas, isi wimbanya merupakan orang-orang yang melakukan suatu kegiatan dengan arah lihat berhadapan, dan sudut pengambilan sinar X, karena terdapat atap disepanjang sekuen ini. Pada atap disepanjang sekuen ini, terdapat tanaman pot dan garis spiral yang menunjukkan adanya ruang dan waktu, yang sudah cukup gelap berikut titik-titik dan tanda panah. Sekuen ini menggambarkan suasana kesibukan di rumah salon kecantikan, dengan para tamu yang terdiri dari ibu-ibu yang sedang menunggu giliran pelayanan salon tersebut.</p>
	<p>Lampion Data D, Sekuen atas dan sekuen bawah, merupakan cerita sakral, karena isi wimba orang-orang syukuran. Sekuen bawah kesibukan di dapur.</p> 	<p>Data D merupakan sekuen terakhir dari rangkaian cerita dari lampion tersebut. Karena terdapat isi wimba orang-orang syukuran maka cerita ini jenis cerita sakral. Tentu saja untuk berceritanya dimulai dari sekuen atas. Sekuen atas isi wimbanya merupakan orang-orang yang sedang melakukan hajat syukuran. Dengan arah lihat berhadapan, posisi tumpeng di tengah. Sudut pengambilan dengan sinar X, karena terdapat atap disepanjang sekuen ini. Disebelah kanan tumpeng ada orang yang mengenakan sorban. Dibelakang sebelah kanan terdapat seorang anak memanjat punggung ayahnya yang khusuk bedoa kelompok ini menghadap ke kiri. Tamu-tamu juga khusuk berdoa menghadap ke kanan.</p> <p>Sekuen bawah isi wimbanya beberapa orang yang sedang melakukan kegiatan, ada ibu yang membawakan sesuatu untuk ibi hamil yang sedang sibuk berdandan kekduanya menghadap ke kiri. Jadi arah lihatnya berhadapan dan sudut pengambilannya sinar X, terdapat titik-titik dan tanda panah.</p>

nya menggunakan konsep pembacaan yang berputar dari kiri ke kanan yakni prasawya (berkah dari atas turun ke bawah). Misalnya, candi Singhasari di kabupaten Singasari, lalu candi Kidal di Kabupaten Malang, candi Penataran di kabupaten Blitar, semuanya berada di wilayah Jawa Timur. Berbeda dengan candi-candi yang berada di wilayah Jawa Tengah yang menggunakan konsep pembacaan pradaksina (menuju ke kesucian diri), artinya menggunakan pembacaan yang berputar dari kanan – ke kiri.

ANALISI BAHASA RUPA

Analisis isi pada lampion Damarkurung, sebelumnya sudah disusun dalam buku yang sudah diterbitkan oleh Dewan Kesenian Jawa Timur pada tahun 2009, dengan judul Damar Kurung dari Masa ke Masa. Di dalam tulisan jurnal ini, analisis isi pada lampion Damarkurung hanya sebatas pada salah satu lampion kertas yang sudah ada dari tahun 1970, dan lampion ini yang berhasil ditemukan sejauh yang masih dapat ditelusuri jejaknya (lihat Tabel Analisis)

KESIMPULAN

Pada masyarakat budaya Nusantara terdapat persamaan gagasan dalam konsep kekaryaannya, terjadinya perbedaan bukan untuk dipertentangkan tetapi diselaraskan, sehingga dianggap menjadi lebih sempurna. Dalam hal, lampion Damarkurung yang merupakan produk budaya masyarakat pesisir, ternyata sudah sangat tua usia dalam penggarapan konsepnya, seumur dengan penggarapan candi-candi yang terdapat di Jawa Timur. MASMUNDARI (alm) hanya meneruskan budaya leluhur yang sudah dijalani secara turun-temurun dalam bentuk gambar-gambar yang bergaya masa kini sesuai dengan jaman Masmundari (alm) hidup. Tetapi konsep kuno Indonesia masih hidup melalui cara Masmundari menggambar dan menceritakan ulang gambar-gambar yang dibuatnya. Tidak banyak warga yang mengenali jenis gambar dan metodenya.

Oleh karena itu, generasi kemudian, banyak yang tidak memahami dan tidak mengerti akan kebiasaan menggambar almarhumah, sehingga kebiasaan tersebut putus, dan tidak terhubung lagi. Melalui penelitian ini, rahasia masa lalu tentang budaya gambar masyarakat leluhur, dapat terungkap melalui lampion Damarkurung, dan senimannya Masmundari (alm).

DAFTAR PUSTAKA

ABDULLAH M. AMIN.

1996. *Warisan Spiritualitas Islam di Jawa: Dari Spiritual ke Moralitas. Dalam Ruh Islam dalam Budaya, Aneka Budaya Bangsa, Aneka Budaya di Jawa*. Jilid II. Jakarta: Yayasan Festifal Istiqlal.

AGUS SUNANDAR

1999 *Analisis Perkembangan Ungkapan Rupa Bentuk Dan Hiasan Perahu Tradisional Madura*. Tesis tidak diterbitkan. Bidang Khusus Seni Murni. Program Pascasarjana, Magister Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung.

AMINUDDIN.

1999. *Paradigma Konstruktivitas Dalam Penelitian Tradisi Lisan Sunan Giri di Gresik Jawa Timur*. Dalam WARTA ATL. Jurnal Pengetahuan dan Komunikasi Peneliti dan Pemerhati Tradisi Lisan. Edisi V/Juni/1999.

AMIN, DARORI.

2000. *Sinkretisme dalam Masyarakat Jawa*. Dalam *Islam dan Kebudayaan Jawa*. Darori Amin (Edz). Yogyakarta: Gama Media.

ANSHARI, ENDANG S.

1991. *Estetika Islami. Nilai dan Kaidah Asasi Islami Tentang Seni (Sebuah Telaah Pendahuluan)*. Makalah Utama Sessi, *Estetika Islam dan Permasalahan Kesenian Masa Kini dan Esok*. Jakarta, 21-24 Oktober 1991. Festifal Istiglal.

ARNOLD, THOMAS W.

1985 *Painting in Islam. A Study of pictorial Art in Muslim Culture*. With A New Introduction. By B.W. Robinson. New York: Dover Publication, Inc.

- BEARDSLEY, MONROE C.
1979 *On The Creation of Art'. Part II. Artistic Creativity. Dalam Art and Philosophy Reading in Aesthetics. W.E. Kennick (Ed). Second Edition. Amherst College. St. Martin's Press-New York*
- BUDIHARTO, DWI.
1999. *Relief Candi Tigawangi dan Surawana: Tinjauan Cara Wimba dan Tata Ungkapannya.* Tesis. Bidang Studi Seni Murni. Tidak diterbitkan. Program Seni Rupa dan Desain. Fakultas Seni Rupa Dan Desain. Institut Teknologi Bandung.
- DENZIN, K. NORMAN, dan YVONNA S. LINCOLN.
1994. *Introduction Entering the Field of Qualitatif Research dalam Handbook of Qualitatif Research.* Norman K. Denzin dan Yvonne S. Lincoln (Ed). Thousand Oak: Sage Publication.
- DEWEY, JOHN.
1934. *Art as Experience.* Minton, Balch & Company, New York.
- DHARSONO.
1999. *Seni Lukis Wayang Indonesia Dekade 1990-an. Sebuah Pendekatan secara Holistik.* Tesis. Tidak diterbitkan. Program Magister Seni Rupa dan Desain. Program Pascasarjana ITB.
- DJAUHARI, KH. MOH. TIDJANI.
1996 *Peran Islam Dalam Pembentukan Etos Masyarakat Madura'dalam. Rub Islam dalam Budaya Bangsa. Aneka Budaya di Jawa.* Jilid II. Jakarta: Yayasan Festifal Istiglal.
- ELIADE, MIRCEA.
1958 *Pattern in Comparative Religion.* Translated by Rosemary Sheed. A Meridian Book. New American Library. Times Mirror. (Ed Rev. 1963, 1974)
- GREERTZ, CLIFFORD.
1973 *The Interpretation of Culture.* Basic Books. Inc., Publisher, NY.
- GRAFF, H.J.DE, DAN TH.G.TH. PIGEAUD.
1985. *Kajian Sejarah Politik Abad ke 15 dan 16'. Dalam Kerajaan-Kerajaan Islam Pertama di Jawa.* Seri terjemahan Javanologi. Hasil kerjasama Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara, dengan Perwakilan Koninklijk voot Taal-, Landen Volkunkunde. Terj. Bahasa Indonesia: Grafitipers dan KITLV, Leiden. Jakarta: Grafitipers.
- HAMDY SALAD.
2000 *Agama Seni. Refleksi Teologis dalam Ruang Estetika.* Yogyakarta: Semesta.
- HARUN HADIWIJONO.
1983 *Manusia dalam Kebatinan Jawa.* Jakarta: Sinar Harapan.
- HARYANTO, S.
1988 *Pratinibawa Adhilibung. Sejarah dan Perkembangan Wayang.* Jakarta: Penerbit Djambatan.
- HARYANTO, S
1991 *Seni Kriya Wayang Kulit, Seni Rupa, Tataban dan Sunggingan.* Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- ISMURDYAHWATI, IKA.
2009 *Damarkurung dari Masa ke Masa.* Surabaya: Dewan Kesenian Jawa Timur.
- HASYIM MUNIF.
1995 *Pioner dan Pendekar Syiar Islam Tanah Jawa. Riwayat Ringkas Syeh Maulana Malik Ibrahim dan Kanjeng Sunan Giri Sultan Ainul Yaqin.* Yayasan Abdi Putra Al-Muhaimin.
- HAUSER, ARNOLD.
1985 *The Sosiologi of Art.* Translated by Kenneth J. Northcot. The University Of Chicago Press.
- HILDAWATI SOEMANTRI.
1998 *Introduction. 'Indonesia: The Art of the Archipelago'.* Dalam Indonesia Heritage. Vol. 7 Visual Art. Singapore: Archipelago Press.
- HOLM, BILL.
1973 *Northwest Coast Indian Art An Analysis of Form.* University of Washington Press. Seattle and London.

- HOLT, CLAIRE.
2000 (1967). *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Terj. R.M. Soedarsono. Arti Line: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- SOEMARDJO, JACOB
2000. *Filsafat Seni* Bandung: Penerbit ITB.
- TABRANI, PRIMADI.
1995. *Belajar dari Sejarah dan Lingkungan*. Sebuah renungan mengenai wawasan kebangsaan dan dampak globalisasi. Bandung: Penerbit ITB.
- TABRANI, PRIMADI.
1998. *Message from Ancient Walls*. Bandung: Penerbit ITB.
- TABRANI, PRIMADI.
1999. *Menggali Konsep Kria Tradisi Untuk Keunggulan Seni Rupa Masa Depan*. Proceeding Konferensi Tahun Kria dan Rekayasa. Bandung, 26 Nopember 1999, ITB.

Tata cara dan syarat Penulisan Naskah

1. Naskah merupakan hasil penelitian lapangan atau pustaka, kajian/telaah analisis-kritis terhadap budaya nusantara, serta berupa kajian/telaah teoritis maupun metodologis dalam pemikiran budaya nusantara selama dua tahun terakhir.
2. Naskah diketik dengan program *Ms Word*, dalam bahasa Indonesia atau bahasa Inggris. Jumlah halaman minimal 10 dan maksimal 20 halaman (termasuk abstrak dan daftar pustaka), ukuran kertas A4, spasi 1,5 dengan jenis huruf *Garamond* (judul naskah menggunakan ukuran 14 pt; dan untuk nama pengarang menggunakan ukuran 12 pt, abstrak menggunakan ukuran 12 pt, dan teks artikel menggunakan ukuran 12 pt).
3. Urutan Penulisan Artikel: Judul (maksimal 12 kata), Nama Penulis (utama, kedua, ketiga, dst), Departemen dan Instansi/ Lembaga tempat penulis bekerja, Alamat Korespondensi (email atau contact number penulis), Abstrak.
4. Abstrak wajib ditulis dalam bahasa Inggris dan dalam bahasa Indonesia (antara 100-150 kata), dan diikuti dengan penulisan *keywords*/ kata kunci.
5. Sistematika penulisan Jurnal Budaya Nusantara terdiri dari: PENDAHULUAN (di dalamnya mencakup uraian Latar Belakang, Perumusan Masalah, Kerangka Pemikiran/Landasan Teori, Metode Penelitian, dan Tujuan Penelitian yang ditulis bukan sebagai sub judul tersendiri); PEMBAHASAN (bersifat kajian/telaah analisis-kritis); PENUTUP (mengemukakan jawaban atas permasalahan yang dijadikan fokus kajian/temuan yang memiliki nilai kemutakhiran); CATATAN AKHIR; dan DAFTAR PUSTAKA.
6. Catatan-catatan berupa referensi ditulis secara lengkap sebagai Catatan Perut, sedangkan keterangan penulis yang dirasa penting untuk dicantumkan, seperti makna/ arti istilah tertentu ditulis sebagai Catatan Akhir (bukan Catatan Kaki).
7. Kutipan yang lebih dari empat baris, diketik dengan spasi tunggal dan diberi baris baru. Kutipan yang kurang dari empat baris, dituliskan sebagai sumbangan kalimat dan dimasukkan di dalam teks dengan memakai tanda petik.
8. Daftar Pustaka diurut secara alfabetis. Nama penulis dari luar negeri dituliskan nama belakang lebih dahulu (dibalik), sedangkan nama penulis dari Indonesia ditulis lengkap seperti biasa (tidak dibalik). Daftar Pustaka hanya memuat literature yang dirujuk di dalam naskah tersebut.
9. Penulisan daftar Pustaka meliputi: nama penulis, tahun terbit di bawahnya, diikuti dengan judul buku dicetak miring, sedangkan judul artikel ditulis di dalam tanda petik yang diikuti dengan judul jurnal atau majalah atau judul buku bunga rampai yang dicetak miring, kemudian nama kota penerbit, dan terakhir nama penerbitnya. Lihat contoh di bawah ini:

BROOK, PETER.
2003 Percikan Pemikiran tentang Teater, Film, dan Opera. Terjemahan: Max Arifin. Jakarta: MSPI.

HUSEN HENDRIYANA.
2009 *Metodologi Kajian Artefak Budaya Fisik: Fenomena Visual Bidang Seni*. Bandung: Sunan Ambu Press.

JAENI.
2001 "Komunikasi Estetik dalam Seni Pertunjukan Teater Rakyat: Studi Etnografi Komunikasi: Antara Pelaku dan Publik pada Sandiwara Cirebon Desa Cangkring Kabupaten Cirebon". Disertasi Program Doktor. Bandung: Universitas Padjajaran.

KI TRIMANTO.
1985 Membuat dan Merawat Gamelan dalam Soedarsono et al., ed. *Gamelan, Drama Tari, dan Komedi Jawa*. Yogyakarta: Depdikbud, 5-29.

Leahy, Louis.
2005 Sains Pencarian Makna, *Diskursus*. Jurnal Filsafat dan Teologi. Vol. 4 No. 1, April.
10. Penyertaan foto atau gambar dalam naskah harus disertai keterangan sumber serta tahun pengambilan atau pembuatan foto atau gambar tersebut. Gambar asli disertakan dengan format : JPG 80%.
11. Naskah hard copy (print-out) sebanyak 2 salinan dan 1 soft copy (CD) dapat dikirim langsung kealamat Redaksi Jurnal Budaya Nusantara atau melalui email.
12. Naskah yang dikirimkan ke Redaksi Jurnal Budaya Nusantara belum pernah dipublikasikan dimedia cetak apapun dan jurnal manapun. Isi tulisan bukan merupakan tanggung jawab Dewan Redaksi Jurnal Budaya Nusantara. Isi artikel-artikel yang dimuat tidak serta merta mencerminkan kebijakan redaksional Dewan Redaksi Jurnal Budaya Nusantara.

13. Penulis wajib menyertakan Surat Pernyataan bebas plagiat bermaterai Rp. 6.000 yang diperkuat/ditandai tangani oleh pimpinan lembaga penelitian tempat penulis bekerja.

14. Penulisan pada jurnal ini, secara umum mempunyai tata urutan sub-bab sebagai berikut :

- a. Abstrak (bila memungkinkan dalam bahasa Inggris)
- b. Latar Belakang Masalah
- c. Permasalahan
- d. Pembahasan
- e. Penutup, dapat berupa :
- f. Kesimpulan : bila tulisan merupakan suatu hasil penelitian/tesis/disertasi;
Rekomendasi: bila tulisan mengharapkan aksi-aksi tertentu;

dan jika diperlukan, dapat membuat sub-bab

Diskusi : bila permasalahan dianggap perlu untuk membuka suatu wacana kepada publik/pembaca

Diskusi adalah wadah penulis untuk membuka wacana, sehingga para pembaca dapat memberikan pendapatnya atau kritiknya.

Pendapat dan kritikan pembaca, serta sanggahan penulis akan diterbitkan pada jurnal terbitan berikutnya.

Alamat Redaksi

Jurnal "Budaya Nusantara"

Unit LP2M Pusat Budaya Nusantara

Jl. Ngagel Dadi III-B No. 37 Surabaya 60245

Telp / Fax : 031-5053468

Email: lppm@unipasby.ac.id



Universitas PGRI Adi Buana Surabaya

1. DEKONSTRUKSI KESAKRALAN DUNIA PEWAYANGAN:
Sebagai Peninggalan Adiluhung melalui Manyura
Dr. H. Taufik Nurhadi, M.Pd (Universitas PGRI Adi Buana Surabaya)
11. PHILOSOPHICAL, ETHICAL, AND AESTHETIC:
Values in Shadow Puppet Theatre (Wayang) Performance
Prof. Dr. H. Soetarno Dwijonagoro, DEA (Institut Seni Indonesia, Surakarta)
31. ESTETIKA WAYANG
Prof. Dr. Kasidi Hadiprayitno, M. Hum (Institut Seni Indonesia, Yogyakarta)
40. PELESTARIAN DAN EKSPANSI PASAR BATIK TULIS
GEDHOG TUBAN DI ERA GLOBALISASI
Karsam, MA., Ph.D (STIKOM Surabaya)
54. CADIK SAMUDRA BOROBUDUR:
Jenius Lokal Nusantara
Prof. Dr. Primadi Tabrani (Institut Teknologi Bandung)
64. BATIK KLASIK:
Aspek, Fungsi, Filosofi dan Estetika Batik dalam
Pandangan Budaya Nusantara
Prof. Dr. Dharsono (Sony Kartika), (Institut Seni Indonesia, Surakarta)
74. TRANSFORMASI VISUALISASI GAMBAR ILUSTRASI :
Pada naskah Jawa Periode 1800-1920,
sebagai Refleksi Gejala Sosial-Budaya Masyarakat Jawa
Dr. Nuning Damayanti Adisasmito (Institut Teknologi Bandung)
84. Budaya nusantara melalui Damar Kurung :
Analisis Bahasa Rupa
Dr. Ika Ismoerdjahwati (Universitas PGRI Adi Buana Surabaya)

