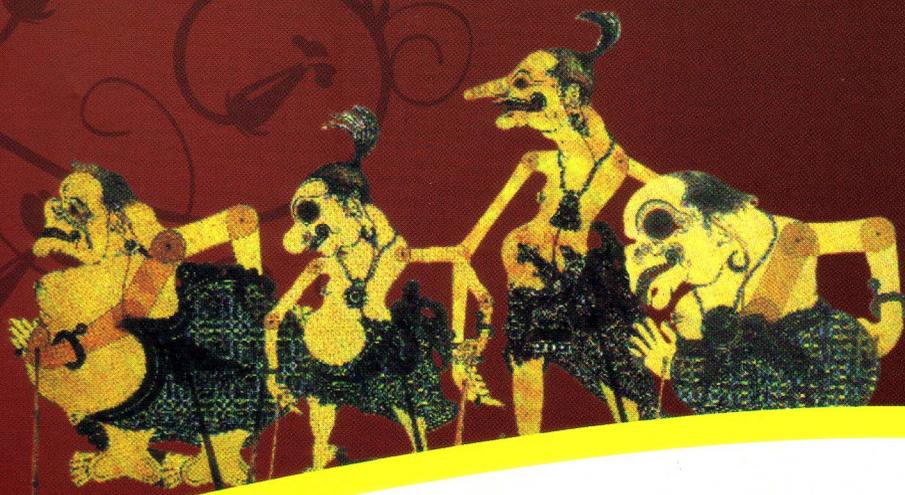


P R O S I D I N G

Seminar Nasional

ESTETIKA NUSANTARA

Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta
4 November 2010



PENULIS:

**Jakob Sumardjo | Matius Ali | Mudji Sutrisno, S.J.
G.R. Lono L. Simatupang | Dharsono (Sony Kartika)
Rahmanu Widayat | Pujiyanto | Marwati**



Diterbitkan oleh ISI PRESS untuk PROGRAM PASCASARJANA ISI SURAKARTA

P R O S I D I N G

Seminar Nasional

**ESTETIKA
NUSANTARA**

Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta
4 November 2010

P R O S I D I N G

Seminar Nasional

ESTETIKA NUSANTARA

Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta
4 November 2010

Penulis:

Jakob Sumardjo

Matius Ali

Mudji Sutrisno, S.J.

G.R. Lono L. Simatupang

Dharsono (Sony Kartika)

Rahmanu Widayat

Pujiyanto

Marwati

Editor:

Dharsono (Sony Kartiko)

Desain:

Taufik Murtono

Penerbit:

**ISI Press Surakarta untuk
Program Pascasarjana ISI Surakarta**

ISBN 978-602-8755-29-0

DAFTAR ISI

PENGANTAR PENERBIT	1
SAMBUTAN DIREKTUR PASCASARJANA INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA	2
ESTETIKA NUSANTARA Orientasi terhadap Filsafat, Kebudayaan, Pandangan Masyarakat, dan Paradigma Seni Dharsono (Sony Kartika)	4
Makalah Utama SENI ITU (DEMI) MERAWAT KEHIDUPAN Mudji Sutrisno	36
Makalah Utama Mandala Granoka Sekeluarga (dalam Badjra Sandhi) Mudji Sutrisno	52
Makalah Utama MENEMUKAN KEMBALI ESTETIKA NUSANTARA Jakob Sumardjo	55
Makalah Utama KONSEP 'RASA' DALAM ESTETIKA NUSANTARA Matius Ali	70
Makalah Utama SENI DAN ESTETIKA: PERSPEKTIF ANTROPOLOGI G. R. Lono Lastoro Simatupang	80
ESTETIKA JAWA DALAM KONTEKS DESAIN INTERIOR DAN ARSITEKTUR Rahmanu Widayat	92
ESTETIKA SPIRITUAL BATIK KERATON SURAKARTA Pujiyanto	108
MAKNA SIMBOLIK MOTIF SURYA MAJAPAHIT DAN APLIKASINYA PADA MASA SEKARANG Sri Marwati	127

PENGANTAR PENERBIT

Pembahasan tentang estetika nusantara, selama ini dianggap kurang mempunyai paradigma yang jelas, dan bahkan sukar untuk mendapatkan garis merah tentang apa yang dimaksud dengan estetika nusantara, karena setiap daerah mempunyai bentuk, dan ragam perkembangan seni.

Perkembangan seni tergantung tingkat kepengaruhannya budaya yang beragam (*multi-culture*) oleh pengaruh agama, kepercayaan, pendidikan, yang memberi warna setiap daerah. Seni yang lahir di bumi nusantara merupakan ekspresi kebudayaan masyarakatnya dengan segala falsafah dan filsafat yang melatar belakangnya.

Di dalam kehidupan rohani yang *wigati*, yang menjadi dasar dan memberi isi kebudayaan Jawa, benar-benar didapatkan dari usaha untuk mencari dasar awal segala sesuatu, renungan tentang apa yang terdapat di belakang segala wujud lahir dan pencarian sebab terdalam dari padanya, yaitu perincian tentang: Arti hidup manusia, asal mula dan akhir kehidupan (*sangkan paraning dumadi*) dan juga hubungan antara manusia dengan Tuhan dan alam semesta. Bukankah semua ucapan dan pemecahan, yang diperoleh dari semua pertanyaan dan pencarian, dapat pula disebut filsafat?

Berlainan dengan kebanyakan pemikiran barat, pemikiran timur tidak didapatkan pertentangan antara filsafat dengan pengetahuan tentang Tuhan. Kearifan tertinggi yang merupakan puncak filsafat adalah pengetahuan tentang Tuhan, tentang Yang Mutlak dan hubungan-Nya dengan manusia dan alam semestanya.

Dengan demikian dasar pemahaman estetika nusantara harus mengakar kuat dalam masyarakat beserta dinamika kehidupan sosial budayanya. Atas dasar itu posisi estetika harus mampu memformulasikan nilai-nilai akal budi dan pendidikan masyarakat kita.

Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta sebagai lembaga pendidikan seni berkewajiban membekali para calon sarjana seni yang mampu memformulasikan nilai-nilai estetika nusantara. Untuk itu Pascasarjana ISI Surakarta mengangkat tema ini dalam seminar tahunannya.

SAMBUTAN DIREKTUR PASCASARJANA INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA

Dengan mengucapkan syukur kepada Tuhan Yang Maha Pengasih dan penyayang saya menyambut terbitnya Prosiding Seminar Estetika Nusantara dengan pembicara para pakar yang sudah tidak asing lagi bagi kita. Seminar ini telah terselenggara pada tanggal 4 Nopember 2010. Pengetahuan yang dapat kita serap dari seminar ini, kecuali paparan para pembicara, juga yang lebih penting lagi dialog yang terjadi dalam seminar itu ditambah dengan suplemen makalah dari beberapa peserta yang telah dipilih oleh Panitia Pengarah. Para pemakalah dan penulis suplemen makalah adalah Jakob Sumardjo; Matius Ali; Mudji Sutrisno, S.J.; G.R. Lono L. Sipatupang; Dharsono; Rahmanu Widayat; Pujiyanto; dan Marwati.

Tujuan seminar ini bagi ISI Surakarta sudah jelas yaitu untuk menjangring pengetahuan guna menyempurkan bahan pendidikan bagi para calon seniman dan cendekiawan seni yang melakukan studi di ISI Surakarta. Harapannya dengan berbagai seminar seperti itu ISI Surakarta dapat meramu bahan pendidikan yang makin *match* dengan permasalahan bangsa Indonesia yang berpangkal pada masalah budaya lewat penanganan seni Nusantara.

Agaknya pendidikan seni di Indonesia ini belum mempunyai orang tua asuh. Sebab orang-orang yang sebenarnya dapat menjadi orang tua asuh pendidikan seni masih terbelenggu dengan kaidah ilmu positif yang telah ada sehingga pertumbuhan disiplin seni belum dapat berjalan wajar. Seni masih diletakan sebagai obyek ilmu positif yang telah berkembang. Padahal kalau seni sudah menyatakan dirinya sebagai sebuah disiplin harus tumbuh dari berbagai pengalaman yang telah dilaksanakan beratus bahkan beribu tahun di dunia ini. Khususnya untuk seni nusantara pengalaman kehidupan seni di bentangan nusantara.

Sebagai langkah awal seminar dan prosiding ini telah memadai, karena substansi yang tertampung di dalamnya cukup mempunyai unsur yang tidak konvensional, artinya terdapat beberapa kebaruan, hanya belum meluas sehingga mencakup pengalaman seni nusantara. Area bahasannya ada dua yaitu orientasi pada dunia filsafat pada umumnya dan budaya Jawa yang *nota bene* merupakan budaya agraris sempit. Padahal nusantara setidaknya mempunyai tiga lingkungan budaya yang sangat kompetitif bila diangkat kepermukaan dunia yaitu (1) budaya kelautan (maritim), lihat seberapa luas masyarakat kita yang budayanya dipengaruhi oleh laut; (2) budaya hutan), demikian pula masyarakat kita yang menggantungkan hidupnya kepada kehidupan hutan; dan (3) budaya agraris yang kita anggap sebagai satu-satunya budaya nusantara.

Oleh sebab itu kiranya seminar seperti ini harus dilengkapi agar wilayah-wilayah budaya nusantara yang sering kurang mendapatkan perhatian kita seperti budaya maritim dan budaya hutang menjadi fokus kajian.

Direktur Pascasarjana ISI Surakarta
Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar.

ESTETIKA NUSANTARA

Orientasi terhadap Filsafat, Kebudayaan, Pandangan Masyarakat, dan Paradigma Seni

Dharsono (Sony Kartika)

Sangat sukar untuk menarik garis, tentang apa yang dimaksud dengan Estetika Nusantara, karena setiap daerah mempunyai bentuk dan perkembangan kesenian yang sangat beragam. Perkembangan seni (termasuk estetika) tergantung tingkat kepengaruhannya budaya. Kebudayaan Nusantara yang beragam (*multi-culture*) oleh pengaruh agama dan kepercayaan serta pengaruh pendidikan, memberi warna setiap daerah. Itulah mengapa kebudayaan Indonesia disebut *plural*.

Orientasinya terhadap Filsafat

Orientasinya terhadap Filsafat, perkataan filsafat berasal dari bahasa Yunani *philosophia* dan berarti cinta kearifan (*The Love of Wisdom*). Di Jawa berdasarkan pengamatan Romo Zoedmulder bahwa “pengetahuan (filsafat) senantiasa merupakan sarana untuk mencapai kesempurnaan”. Sehingga dapatlah dirumuskan bahwa di Jawa filsafat berarti: cinta kesempurnaan (*the love of perfection*), apabila memakai analogi *Philosophia* Yunani.

Bilamana kita pakai bahasa Jawa sendiri maka filsafat berarti: *ngudi kasampurnan*, yaitu berusaha mencari kesempurnaan. Sebaliknya *philosophia* Yunani dibaca dengan bahasa Jawa menjadi: *ngudi kawicaksanan* (Ciptoprawiro 2000:14).

Untuk menyoroti secara terang perbedaan antara pemikiran filsafat barat dan filsafat Jawa akan kita pergunakan “jembatan keledai”

(*Ezelsbruggetje*), yang kiranya mempermudah pengurainya, yaitu abjad atau *alfabet*. Berlainan dengan abjad yang kini secara umum dipergunakan, yaitu abjad Jawa *Hanatjaraka* yang menceritakan sebuah kisah. Dikisahkan bahwa Ajisaka menyusun abjad ini untuk menggambarkan abadinya yang saling bertengkar, sama kesaktiannya dan akhirnya menemui ajalnya. *Hanatjaraka*: ada utusan, *Datasawala*: saling bertengkar, *Padhadjajanja*: sama kesaktiannya, dan *Magabathanga*: meninggal semua.

Uraian tentang pemikiran filsafat, baik dalam “*ngudi kasampurnan*” maupun dalam “*ngudi kawicaksanan*” akan mempergunakan kelima huruf pertama dari abjad Jawa: *hanatjaraka*

Ha (h): Hurip, urip = Hidup. suatu sifat zat yang Maha Esa.,

Na (n): 1. Hana = ada (ada semesta = ontologi; alam semesta = kosmologi)

2. Manungsa = Manusia = Antropologi Filsafati

Tjaraka: 1. Utusan; 2. Tulisan

a. Tja (C): Cipta = Pikir = Nalar-akal (thinking)

b. Ra (R): Rasa = perasaan (feeling)

c. Ka (K): Karsa = Kehendak (willing)

Uraian di atas dapat kita lihat bahwa *Hanatjaraka* merupakan suatu kesatuan, antara ada yaitu semesta, yang mutlak (Yang Esa). Tuhan dengan alam semesta dan manusia merupakan suatu kesatuan, seperti dinyatakan oleh Romo Zoedmulder “kesatuan kosmos dan saling berhubungan satu dengan yang lainnya atau semua didalamnya” (Ciptoprawiro 2000:15).

Di dalam filsafat Jawa dapat dinyatakan bahwa manusia selalu berada dalam hubungannya antara dirinya (jagad kecil) dengan lingkungannya (jagad besar) dan jagad kecil dengan Tuhannya. Bagi filsafat Jawa, manusia adalah bagian dari hubungan yang tak dapat terpisahkan antara jagad kecil (mikrokosmos), jagad besar (makrokosmos) dan Tuhan. Demikian pula dalam mempergunakan kodrat kemampuannya selalu diusahakan kesatuan cipta-rasa-karsa.

Hal ini berlainan dengan filsafat Barat, dimana cipta dilepaskan dari hubungan dengan lingkungannya, sehingga menjadi jarak atau distansi antara manusia dengan lingkungannya. Kebudayaan Barat

mengidentifikasi Aku (*ego*) manusia dengan ciptaannya (*ratio*, akal). Maka dapatlah dikatakan bahwa Filsafat Barat menggambarkan manusia sebagai: manusia- lepas- hubungan. Bilamana Socrates menyebut manusia sebagai *animal rationale*, Filsafat Timur umumnya beranggapan bahwa di dalam diri manusia terdapat sifat-sifat *Illahi*.

Semua masalah yang disebut di atas tadi, yaitu menyangkut pertanyaan tentang: hidup-alam semesta- manusia-Tuhan, dalam pemikiran filsafat disebut *metafisika*.

Sangat sukar untuk membuat definisi filsafat secara memuaskan. Karena filsafat mempunyai sifat serupa dengan ketiga kegiatan utama umat manusia untuk mencapai masyarakat idaman, seni, ilmu pengetahuan dan agama, yaitu: setiap definisi hanya merupakan perwujudan konsepsi pribadi terbatas, yang mencerminkan penghayatan kegiatan tersebut di dalam kebudayaan si pembuat definisi dan yang dimasuki isi sebanyak yang dikeluarkannya (J.H. Randal Jr. dan J. Buchler). “Definisi ‘filsafat’ akan bersifat aneka ragam dan mempunyai corak sesuai dengan filsafat yang kita anut masing-masing” (Bertrand Russel).

Kebenaran atas kutipan hanya dapat kita temukan bilamana kita membaca berbagai buku pelajaran filsafat, yang ditulis oleh bermacam-macam penulis pula. kiranya kita dapat memahami adanya “pelangi” definisi (*a spectrum of definitions*) ini, bilamana kita mengamati keempat kegiatan manusia tersebut di atas yaitu filsafat, ilmu pengetahuan, agama dan seni yang oleh Ouspensky disebut “empat jalan mencari kebenaran” (*four ways of seeking truth*) apa pun yang dimaksud dengan kata “kebenaran” itu. Kebenaran berada di pusat, di mana keempat jalan itu menyatu (Ciptoprawiro 2000:15).

Rumusan Ouspensky ini dapat disadur menjadi: empat jalan usaha manusia mencari *kasunyatan*. Menurut kamus Purwadarminta: keterangan *tegesing tembung-tembung*, (*Bausastra Cilik*). J.B. Wolters Batavia.

- a. *Kasunyatan*; perkara yang nyata
- b. *Sunyata*: sepi, suwung
- c. *Nyata*; temen, temenan

Maka *kasunyatan* ataupun *sunyata* mengandung unsur-unsur

suwung- temen- nyata, yaitu hampa- benar- nyata, kebenaran dan kenyataan; *truth and reality*.

Kebenaran mengandung penilaian (*value judgement*) manusia adalah kenyataan yang diasumsikan sebagai sesuatu yang ada dan berdiri di luar panca-indra manusia. Rumusan ini diharapkan mempunyai jangkauan yang lebih luas dalam penelaahan permasalahan. Pada hakekatnya empat usaha manusia ini semata-mata merupakan pengejawantahan kodrat kemampuan manusia yaitu cipta – rasa – karsa.

Dengan mengasumsikan adanya jalan ini, maka untuk menelaah sesuatu problema atau fenomena, seyogyanya kita mempergunakan metoda analitik – holistik (*holistic analytic method*). gambaran tentang metode secara ringkas tentang 4 jalan menuju *kasunyatan*, rumusan Ouspensky: Ilmu pengetahuan, filsafat, agama dan seni.

a. Ilmu pengetahuan mendasarkan diri atas observasi dan eksperimen, yang mengutamakan panca indera dan penalaran.

b. Filsafat mendasarkan diri atas penalaran secara logika dengan sintesa hal-hal yang telah kita temui serta analisa hal-hal yang belum diketahui.

c. Agama mengutamakan wahyu, yang datang dari kekuatan atau kesadaran di luar manusia.

d. Seni merupakan cetusan rasa manusia yang didorong oleh sesuatu kekuatan dalam proses penciptaan.

Metode analitik-holistik dalam menelaah sesuatu problema atau fenomena:

1. Pertama-tama kita mengadakan penjajakan secara menyeluruh dalam keempat jalan usaha manusia: filsafat, ilmu pengetahuan, agama dan seni termasuk sastra.

2. Kemudian baru kita mengadakan analisis dalam ke empat bidang masing-masing itu sendiri dengan mempergunakan metode yang khusus baginya.

3. Di dalam proses penjajakan menyeluruh dan analisis khusus ini, kita juga mengadakan “tinjauan kritis” untuk akhirnya dapat sampai kepada suatu pilihan (*choice*).

Metoda tersebut kiranya dapat memberikan tempat kepada permasalahan itu pada bidangnya sendiri yang khusus, di dalam konteks

keseluruhan kegiatan usaha manusia. Di pihak kita sendiri sebagai pengamat, diharapkan pula terbukanya pengembangan daya kreatif dalam membuat definisi dan menggambarkan kegiatan filsafat.

Filsafat adalah seni bertanya diri, ialah: usaha manusia untuk memperoleh pengertian dan pengetahuan tentang hidup menyeluruh dengan mempergunakan kodrat kemampuannya. (*Man's effort to gain understanding and knowledge of life in its wholeness by means of his inborn faculties*) (James L. Cristian, 1973).

Oleh karena di dalam komunikasi menggunakan bahasa, maka di dalam penuturan dan penguraian hasil pengetahuan tentang *kasunyatan* ini harus kita lakukan dan gunakan secara teratur, sistematis dan logis, seperti yang umumnya dipergunakan di dalam ilmu pengetahuan. Namun pada kenyataannya, penghayatan yang dilakukan tidak semata-mata diuraikan secara konsep dengan menggunakan bahasa, bahkan sering pula dipergunakan metoda kias (*symbolism*) seperti yang didapatkan dalam cerita mitos (*myths*). Fenomenologi filsafat dengan cara triangulasi terhadap struktur filsafat; fungsi (*function*), isi (*content*) dan sistematik (*systematic*). Mengenai isi (*content*) dalam filsafat dapat juga terdiri dari ucapan-ucapan dan doktrin-doktrin (*sayings and doctrines*), dan dari uraian serta petunjuk problema dengan pemecahannya. Hanya sebagian dari semua ini didapatkan secara tertulis, sehingga dapat mengisi buku-buku pelajaran filsafat dan tulisan-tulisan tersebut bukan merupakan isi hakekat dari filsafat, melainkan arti dari maksud yang dibawakan oleh kata-kata dan lambang-lambang di dalamnya.

Seterusnya rumusan isi (*content*) dapat disingkat dalam kata *saccinanda* (*sat, cit, ananda*) dari filsafat Hindu *Vedanta*, yang menggambarkan tiga dimensi *kasunyatan*: yaitu ada, kesadaran dan kebahagiaan.

Proses berfilsafat adalah proses bertanya diri, yang terjadi dalam urutan:

a. *Purwa* = awal = menanya = *saccinanda*

b. *Madya* = antara = Merenung = Metoda.

c. *Wasana* = akhir = menjawab = sistem (-isme)

Purwa: *Saccinanda*. Pertanyaan-pertanyaan digolongkan dalam 3 dimensi *kasunyatan*: (1) *Ada* (*sat*): Dunia, alam, kehidupan, manusia,

Tuhan. (2) Kesadaran (Cit): Kesadaran manusia (ego), cara memperoleh pengetahuan. (3) Kebahagiaan (ananda): penghayatan nilai-nilai kasusilaan dan keindahan.

Madya: Metoda: Bagaimanakah caranya atau apakah metodanya untuk dapat memperoleh pengetahuan ke dimensi *kasunyatan*. Kodrat-kemampuan manusia untuk menangkap *kasunyatan*: (1). Cipta: Akal, fikir (*thinking*), penalaran (2) Rasa: intuisi (*feeling, intuition*), rasajati. (3).Karsa: Kehendak (*willing, volition*): mengarah suatu tujuan. Di dalam sejarah filsafat kita dapatkan antara lain: Yunani: Plato: teori intuisi. Aristoteles: teori abstraksi. Di antara keduanya terdapat bentuk campuran atau bentuk peralihan, antara lain; Abstraksi ideitik (*Ideierende Abstraktion*) (*Phanomenologie*).

Wasana: menjawab: Dari timbulnya pertanyaan-pertanyaan dan penggunaan metoda perenungan, mendapatkan jawaban atas pertanyaan tentang hakekat, yang dalam garis besarnya dapat pula digolongkan seperti pertanyaan sendiri beserta aliran-aliran yang timbul sepanjang sejarah filsafat.

Pandangan orang Jawa dalam melihat dunia secara kosmologi tentang dunia bagian bawah dan dunia bagian atas, sering dipadukan dengan dunia bagian tengah yang juga disebut dengan *dualisme dwitunggal* atau *dualisme monostis* (lihat: H.Schoerer dalam Rahmad Subagyo 1981:118). Istilah tersebut cocok dengan istilah Jawa, seperti *loro-loroning atunggal, rwa binneka, kiwo tengen, Bhinneka Tunggal Ika* (Rahmad Subagyo 1981:118). Sikap menggabungkan dua menjadi satu seperti itu, di lingkungan masyarakat Jawa disebut dengan *sinkretisme*⁹.

I Kuntara Wiryamartana menyebut pandangan tata alam atau tata dunia (kosmologi) Jawa tersebut sebagai *mikro-makro-metakosmos*. *Mikrokosmos* adalah manusia, *makrokosmos* adalah alam semesta, sedangkan *metakosmos* terdiri atas alam *niskala* yang tak nampak (tak terindra), alam *sakala-niskala* yang wadag dan tan wadag (terindra dan tak terindra) dan alam *sakala*, yakni alam wadag di dunia ini (I Kuntara Wiryamartana dalam Jakob Sumardjo tth:176).

Berkaitan dengan konsep metakosmos tentang tiga jagad dan konsep mandala, Yakob Sumardjo menjelaskan: Mandala adalah

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 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 (Jakob Sumardjo 2003:87).

Hubungan mikrokosmos, makrokosmos dan metakosmos berkaitan dengan konsep tribuana dan triloka 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 paramatawa*” (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-metamakrokosmos, 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 kesenian¹⁰.

Pandangan masyarakat terhadap hubungan mikrokosmos dan makrokosmos, Jose and Mariam Arguelles mengkaitkan dengan bentuk ritual pada konsep Mandala (*mandala concepts*) yaitu konsep hubungan interaksi yang kemudian membentuk satu kesatuan dan keseimbangan kosmos “Centering”¹¹ (1972:85).

Pandangan tentang hubungan makro-mikro dan metakosmos yang berkaitan dengan tri-loka dan tri-buana dan pandangan antara metakosmos dengan konsep mandala, secara operasional akan digunakan untuk menganalisis tata susun pada panil relief kalpataru, gunung (kayon) maupun pada tata susun batik klasik.

Orientasi Terhadap Kebudayaan

Kebudayaan merupakan hasil aktivitas manusia dalam masyarakat pendukungnya. Nanang Rizali (2000:32), menjelaskan tentang kebudayaan berkaitan dengan makna, nilai dan simbol. Pemahaman dinamika kebudayaan pada dasarnya memahami masalah makna, nilai dan simbol yang dijadikan acuan oleh sekelompok masyarakat pendukungnya. Kata *culture* yang berarti “mengolah”, “mengerjakan” terutama mengolah tanah atau bertani. Kemudian arti tersebut berkembang menjadi segala daya upaya serta tindakan manusia untuk mengolah tanah dan mengubah alam¹². Di Indonesia kata *culture* diartikan menjadi kata “kebudayaan” yang berasal dari kata Sanskerta *buddhayah*, yaitu bentuk jamak dari budhi yang berarti ‘budi’ atau akal. Kata lain untuk kata ‘budi’ adalah jiwa yang didalamnya terkandung dorongan hidup yang mendasar, perasaan, pikiran, kemauan dan fantasi. Dengan demikian budi, akal, jiwa, roh adalah dasar dari segala kehidupan budaya manusia, kata ‘budaya’ dipakai sebagai singkatan dari kebudayaan yang artinya sama dengan cipta, rasa, karsa dengan hasilnya. Berkaitan dengan kebudayaan dijelaskan bahwa kebudayaan merupakan keseluruhan sistem gagasan, tindakan, dan hasil karya manusia dalam rangka kehidupan masyarakat¹³.

Tjetjep Rohendi Rohidi (2000:3) menjelaskan tentang kebudayaan berkaitan dengan sistem simbol, yaitu merupakan acuan dan pedoman bagi kehidupan masyarakat dan sebagai sistem simbol, pemberian makna, model ditransmisikan melalui kode-kode simbolik¹⁴. Pengertian

kebudayaan tersebut memberikan konotasi bahwa kebudayaan sebagai ekspresi masyarakat berupa hasil gagasan dan tingkah laku manusia dalam komunitasnya.

Nilai dan simbol oleh Ida Bagus Gede Yudha Triguna (1997:65), memberi penjelasan tentang nilai dan simbol secara estimologi. Secara estimologis kata simbol berasal dari bahasa Yunani yaitu *sumballo* (*sumballien*) yang berarti berwawancara, merenungkan, memperbandingkan, menyatukan. Simbol merupakan pernyataan dua hal yang disatukan dan berdasarkan dimensinya. Nilai berkaitan dengan sesuatu yang dianggap berharga, sedangkan simbol selain memiliki fungsi tertentu juga dapat dimanfaatkan sebagai identitas komunitasnya. Suatu simbol menerangkan fungsi ganda yaitu *transenden-vertikal* (berhubungan dengan acuan, ukuran, pola masyarakat dalam berperilaku), dan *imanen horisontal* (sebagai wahana komunikasi berdasarkan konteksnya dan perekat hubungan solidaritas masyarakat pendukungnya)¹⁵.

Sistem Kebudayaan, Nooryan Bahari (2004:21) menyebutkan tentang hubungan timbal balik antara masyarakat dan kebudayaan. Hubungan manusia sebagai anggota masyarakat dengan kebudayaan sangat erat, karena tidak ada masyarakat yang tidak memiliki kebudayaan. Demikian pula sebaliknya, tidak mungkin ada kebudayaan yang tidak terjelma dalam suatu masyarakat. Pengertian kebudayaan sangat bervariasi, dan setiap batasan arti yang diberikan bergantung pada sudut pandang masing-masing orang berdasarkan pola pemikirannya. Beberapa orang menganggap kebudayaan sebagai perilaku sosial. Bagi yang lain, kebudayaan sama sekali bukanlah perilaku, melainkan abstraksi perilaku. Sebagian orang lagi menganggap kapak batu, candi, dan tembikar merupakan kebudayaan. Sementara bagi yang lain menganggap benda-benda tersebut bukan sebagai kebudayaan, tetapi hasil dari kebudayaan. Konsepsi kebudayaannya atas dasar teori evolusi, yaitu menganggap kebudayaan sebagai keseluruhan yang kompleks meliputi pengetahuan, kepercayaan, kesenian, hukum, moral, adat dan berbagai kemampuan serta kebiasaan lain yang diperoleh manusia sebagai anggota masyarakat. Perilaku pembelajaran sebuah masyarakat atau sub kelompok masyarakat mencakup organisasi, struktur keluarga, struktur lembaga yang mengekspresikan atau mengatur

hubungan sosial, bentuk-bentuk berkomunikasi khas anggota masyarakat.

Meskipun pengertian kebudayaan sangat bervariasi, ada suatu upaya merumuskan kembali konsep kebudayaan bahwa yang dimaksud dengan kebudayaan adalah keseluruhan pola-pola tingkah laku dan pola-pola bertingkah laku, baik eksplisit maupun implisit, yang diperoleh dan diturunkan melalui simbol, yang akhirnya mampu membentuk sesuatu yang khas dan karakteristik dari kelompok manusia, termasuk perwujudannya dalam benda-benda materi¹⁶.

Karakteristik tersebut oleh Simuh (1988:131), mengatakan sebagai ciri-ciri yang menonjol dalam kebudayaan Jawa adalah penuh dengan simbol-simbol atau lambang-lambang. Hal ini dimungkinkan karena manusia Jawa pada masa itu belum terbiasa berpikir abstrak. Segala ide diungkapkan dalam bentuk simbol yang lebih kongkrit, dengan demikian segalanya dapat menjadi teka-teki, karena simbol dapat ditafsirkan secara ganda¹⁷. Makna unsur hias memiliki sifat generalistik, mengingat nilai-nilai budaya seperti wayang memiliki akar yang sama antara *gagrag* satu dengan lainnya (dari masa ke masa), yakni nilai-nilai budaya Jawa yang adiluhung yang dilestarikan dalam tradisi wayang. Hal ini sesuai dengan pendapat Tjetjep Rohendi (1993:2), bahwa tradisi dalam suatu masyarakat bisa berubah tetapi nilai-nilai budaya yang dianggap adiluhung tetap dilestarikan.

Koentjaraningrat (1980:193-195), disebutkan bahwa Kebudayaan merupakan keseluruhan sistem gagasan, tindakan dan hasil karya manusia dalam kehidupan masyarakat¹⁸. Wujud dan Isi kebudayaan, menurut ahli antropologi sedikitnya ada tiga wujud, yaitu (1) *ideas*, (2) *activities* dan (3) *artifacts*¹⁹. Ketiga wujud kebudayaan tersebut oleh Koentjaraningrat dinyatakan sebagai sistem-sistem yang erat kaitannya satu sama lainnya, dan dalam hal ini sistem yang paling abstrak (*ideas*) seakan-akan berada di atas untuk mengatur aktivitas sistem sosial yang lebih kongkrit, sedangkan aktivitas dalam sistem sosial menghasilkan kebudayaan materialnya (*artifact*). Sebaliknya sistem yang berada di bawah dan yang bersifat kongkrit memberi energi kepada yang di atas (Ayat Rohaedi 1986:83). Pendapat tersebut memberikan gambaran bahwa kebudayaan Jawa merupakan interaksi timbal-balik di antara sistem-sistem dalam wujud kebudayaan tersebut, yaitu hubungan antara

idea, aktivitas dan *artifact*, dari karya yang dihasilkan oleh masyarakat (dalam hal ini adalah masyarakat Jawa).

Kebudayaan merupakan kebutuhan integratif, mencerminkan tentang keberadaan manusia sebagai makhluk berbudaya atau beradab. Itu disebabkan oleh sifat-sifat dasar manusia sebagai makhluk yang mempunyai pikiran, bermoral, bercita rasa, dan dapat mengintegrasikan berbagai kebutuhan menjadi suatu sistem yang dapat dibenarkan secara moral, dan dapat diterima oleh akal pikiran beserta cita rasanya. Bentuk awal seni rupa di Jawa hadir diperkirakan bersamaan dengan tumbuhnya kebudayaan pada jaman prasejarah. Penemuan sisa artefak yang terdiri dari alat-alat kapak batu di sebuah situs dekat desa Pacitan, dalam lapisan bumi yang diperkirakan berumur 800.000 tahun, menunjukkan paling sedikit 800.000 tahun yang lalu, penghuni di Pulau Jawa sudah memiliki suatu kebudayaan Hasil kebudayaan material atau artefak, biasanya selalu terkait dengan bentuk-bentuk seni atau ekspresi estetik. Hal ini menunjukkan bahwa meskipun kehidupan sekelompok manusia sangat sederhana sekali (primitif), di samping memenuhi kebutuhan pokoknya (primer), mereka selalu mencari celah-celah atau peluang untuk mengungkapkan dan memanfaatkan keindahan (Nooryan 2004:2).

Semua bentuk seni beserta ekspresi estetik yang hadir dan berkembang dalam setiap kebudayaan, cenderung berbeda dalam corak dan ungkapan, dan mempunyai ciri khas masing-masing yang unik. Perbedaan corak dan ungkapan tidak hanya menyangkut dengan pemenuhan kebutuhan estetik saja, tetapi juga terkait secara integral dengan pemenuhan kebutuhan primer dan sekunder. Pada masyarakat primitif, ekspresi estetik terkait dengan adat istiadat, kebutuhan ekonomi, dan religi. Selain itu, perbedaan tersebut tidak hanya bersifat horisontal saja, tetapi juga bersifat vertikal di antara lapisan-lapisan sosial masyarakat. Hal ini menyebabkan tumbuhnya berbagai istilah seni, seperti seni rakyat, seni populer, seni petani, seni massa, seni bangsawan, seni kraton, seni atas, seni bawah, dan sebagainya. (Nooryan 2004:3).

Berkaitan dengan sistem kebudayaan Cliford Geertz (1981), menyoroti kebudayaan sebagai suatu sistem sosial budaya yang alkulturatif dengan agama yang sinkretik dan terdiri dari tiga sub-kebudayaan Jawa, yang masing-masing merupakan struktur sosial yang

berlainan. Clifford mencoba membuat istilah perilaku pemeluk agama di Indonesia (Jawa) secara alkulturatif menjadi Abangan, Santri dan Priyayi. Ini memberikan konotasi bahwa hasil budaya secara artefak merupakan bukti adanya aktivitas dari sebuah gagasan (idea) masyarakatnya. Pohon hayat merupakan peninggalan kebudayaan yang terdapat diberbagai wilayah, berupa gambar, pahatan, maupun relief pada benda-benda sejarah. Pandangan orang Jawa 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 sebab akibat yaitu hubungan antara manusia dengan Tuhannya melalui proses kelahiran, hidup dan mendapatkan kehidupan, yang semuanya terjadi oleh adanya sebab dan akibat. Geertz menyebutnya dengan istilah Agama Jawa²⁰ yang berintikan pada prinsip utama yang dinamakan “*sangkan paraning dumadi*”. Konsep tersebut dalam budaya Jawa dikenal dengan istilah nunggak semi²¹.

Hasil kebudayaan sebagai ekspresi kebudayaan oleh R.M. Susanto (1987:296) direpresentasikan sebagai artefak dalam bentuk budaya ataupun guratan dalam bentuk gambar-gambar pada relief atau kain secara simbolis. Dimensi pelukisan pohon dalam kehidupan manusia banyak memegang peranan penting, baik dalam kehidupan sosial maupun kehidupan beragama. Suatu proses perubahan dari sebuah perilaku budaya, maka pada fase tertentu masih mengacu pada budaya sumber atau induknya. Apabila konsep tersebut dikaitkan dengan pohon hayat sebagai ekspresi budaya Jawa, maka bentuk tersebut merupakan hasil proses perubahan (pelestarian dan perkembangan) budaya, yang secara tradisi mengacu pada budaya induk. Orang Jawa sangat menghormati masalah tersebut, sehingga segala perilaku kehidupan selalu dikaitkan dengan budaya induknya (dalam hal ini adalah warisan budaya). Ekspresi kebudayaan Jawa punya karakteristik yang direpresentasikan dengan simbol. Karakteristik tersebut oleh Simuh (1996:131), dikatakan sebagai ciri-ciri yang menonjol dalam kebudayaan Jawa, yaitu penuh dengan simbol-simbol atau lambang-lambang. Hal tersebut karena masyarakat Jawa pada masa itu belum terbiasa berpikir

abstrak. Maka segala ide diungkapkan dalam bentuk simbol yang lebih kongkrit. Dengan demikian segalanya dapat menjadi teka-teki, karena simbol dapat ditafsirkan secara majemuk (lebih dari satu tafsir).

Beberapa pandangan tentang kebudayaan dan artefak hasil budaya sebagai ekspresi kebudayaan di atas dapat memberikan pengayaan pustaka, terutama dalam membahas wacana kebudayaan. Wacana kebudayaan sebagai acuan dan pedoman bagi kehidupan masyarakat dan sebagai sistem simbol, pemberian makna, model yang ditransmisikan melalui kode-kode simbolik sehingga akan memberikan konotasi bahwa kebudayaan merupakan ekspresi masyarakat komunitasnya, yang merupakan hasil gagasan dan tingkah laku manusia dalam masyarakat. Pemahaman dinamika kebudayaan pada dasarnya memahami masalah makna, nilai dan simbol yang dijadikan acuan oleh sekelompok masyarakat pendukungnya.

Orientasi Terhadap Pandangan Masyarakat

Pandangan masyarakat Jawa tidak dapat dipisahkan terhadap perkembangan dan sistem budayanya. Pendapat Niels Mulder (1984) berkaitan dengan perkembangan dan sistem budaya masyarakat, memberi pernyataan bahwa kebudayaan berkembang bersifat berkelanjutan dan *ajeg* (*continue*) dalam bahasa Jawa dikenal dengan istilah *lon-alon waton kelakon*²². Perubahan sistem tersebut sesuai pandangan hidup orang Jawa yang menekankan ketentraman batin.

Niels Mulder menyatakan: Pandangan yang menekankan pada ketentraman batin, keselarasan, dan keseimbangan, dibarengi dengan sikap *narima* terhadap segala peristiwa yang terjadi, sambil menempatkan individu di bawah masyarakat dan masyarakat di bawah alam semesta (hubungan kosmos). Barang siapa hidup selaras dengan dirinya sendiri, akan selaras dengan masyarakatnya, maka hidup selaras juga dengan Tuhannya dan mampu menjalankan hidup yang benar (Niels Mulder 1984:13).

Pendapat tersebut memberi gambaran tentang pandangan masyarakat; yang mengacu pada keselarasan hubungan yang tak terpisahkan antara dirinya, lingkungan (masyarakat), lingkungan alam

semesta, dan hubungannya dengan Tuhannya. Selanjutnya Niel Mulder menyatakan bahwa masyarakat Jawa mempunyai *paugeran* (aturan adat), yang mengacu pada ajaran budaya yang tertulis dan tak tertulis. Kehidupan di dunia, kehidupan dalam masyarakat, sudah dipetakan dan tertulis dalam macam-macam peraturan, seperti kaidah-kaidah adat etika Jawa (*tata krama*), yang mengatur kelakuan antar manusia, kaidah-kaidah adat, yang mengatur keselarasan dalam masyarakat, peraturan beribadat yang mengatur hubungan formal dengan Tuhan dan kaidah-kaidah moril yang menekankan sikap narima (menerima sesuai dengan aturan yang berlaku), sabar, *waspada-eling* (mawas diri), andap asor (rendah hati) dan prasaja (*sahaja*) dan yang mengatur dorongan-dorongan dan emosi-emosi pribadi (Niels Mulder 1984:13). Pendapat Mulder memberikan konotasi tentang pandangan hidup masyarakat untuk mengatur dirinya dalam satu ikatan nilai kultural, antara dirinya dengan masyarakat (antar manusia), keselarasan hubungan dengan masyarakat (termasuk alam sekitar), mengatur untuk beribadah dan taat dengan Tuhannya (*sikap manembah*). Keselarasan hubungan tersebut dalam falsafah Jawa disebut sebagai hubungan hubungan vertikal-horisontal antara jagad besar dan jagad kecil. Falsafah Jawa menggambarkan hubungan sistem kehidupan dengan dua macam jagad, yaitu jagad besar (*makrokosmos*) dan jagad kecil- (*mikrokosmos*). Makrokosmos adalah jagad besar yang mencakup semua lingkungan tempat seseorang hidup, sedangkan mikrokosmos (jagad cilik) adalah diri dan batin manusia itu sendiri. Secara vertikal mengatur hubungan antara batin kita (mikrokosmos) dengan Tuhannya dan secara horisontal mengatur hubungan antara batin kita (mikrokosmos) dan lingkungan alam semesta (makrokosmos).

Hubungan mikrokosmos dan makrokosmos tersebut sesuai dengan pendapat Umar Khayam (1987) bahwa mikrokosmos sebagai jagad kecil merupakan jagad yang harus diupayakan terus keselarasannya, keselarasan hubungan antara batin dan jasmaninya. Jagad kecil sebagai unsur bagian jagad besar harus juga terus menjaga agar hubungannya dengan unsur-unsur lain dari jagad besar tetap selaras. Adapun jagad besar itu, menurut pandangan orang Jawa, terdiri dari segala macam unsur baik yang terlihat maupun yang tidak terlihat oleh mata. Manusia,

tumbuh-tumbuhan, batu-batuan, sungai, gunung, dan para *lelembut*, roh halus, roh para cikal bakal para pendiri desa, adalah unsur-unsur jagad yang berada dalam hubungan keteraturan dan keajegan yang berarti juga keteraturan. Keteraturan dan keajegan itu dipandang oleh orang Jawa berada dalam posisi yang tidak sejajar melainkan senantiasa dalam hubungan hirarkis (Khayam 1973:19-20).

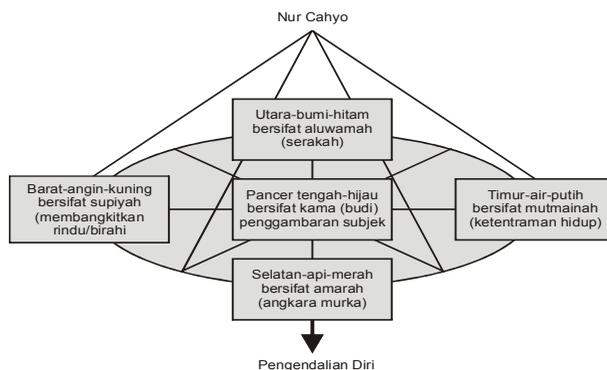
Pandangan masyarakat berkaitan dengan bilangan sakral 4 (5+1)

Rachmat Subagyo (1981:118) menjelaskan tentang pandangan masyarakat Jawa dalam menjaga keseimbangan secara vertikal dan horisontal dalam budaya Jawa dikenal dengan *keblat papat kelima pancer*, juga disebut “dunia waktu”. Dikenal dengan penggolongan keempat dimensi ruang, berpola empat mata angin dengan satu pusat. Bersama-sama berarti keseluruhan, kesatuan dasar dari pertentangan menuju pengendalian. Bersama berarti keseluruhan adalah kesatuan dasar dari pertentangan menuju pengendalian, artinya bahwa satu-kesatuan yang terjadi karena adanya perbedaan, dan perbedaan merupakan dasar dari kekuatan yang harus dupayakan sebagai satu keseimbangan, keselarasan hidup dengan cara pengendalian diri. Sikap menggabungkan dua menjadi satu seperti itu, di lingkungan masyarakat Jawa disebut dengan *sinkretisme*. Sikap menggabungkan tersebut dikenal dengan istilah *dualisme dwitunggal* atau *dualisme monoistis* (H.Schoerer) dan *Loro-ironing atunggal*, *rwa binneka*, *kiwo tengen*, *Bhinneka Tunggal Ika*.

Masyarakat Jawa mengenal sistem waktu dalam ruang kosmos, Simuh (1988) menyatakan tentang pembagian kosmos, terutama untuk menentukan keberadaannya dalam sistem waktu dan ruang kosmos. Hubungan yang tak terpisahkan antara dirinya dengan alam semesta. Pandangan ini oleh masyarakat Jawa dikenal dengan *keblat papat kelima pancer*, dalam kosmogoni Jawa; Bumi (tanah) dilambangkan dengan warna hitam dengan arah utara menunjukkan nafsu *lauwamah*. Nafsu *lauwamah* berarti *angongso* (serakah), menimbulkan dahaga, kantuk, lapar dan sebagainya. Tempatnya dalam perut, lahirnya dari mulut, diibaratkan sebagai hati yang bersinar hitam (Simuh 1988:340). Api dilambangkan dengan warna merah dengan arah selatan bersifat nafsu

amarah. Nafsu amarah artinya garang memiliki watak angkara murka, iri, pemarah, dan sebagainya. Bersumber di empedu, timbul dari telinga, ibarat hati bersinar merah. Angin dilambangkan dengan warna kuning dengan arah barat menunjukkan nafsu *supiah*; artinya birahi, menimbulkan watak rindu, membangkitkan keinginan, kesenangan, dan sebagainya bersumber pada limpa, timbul dari mata, ibarat hati bersinar kuning. Air dilambangkan dengan warna putih dengan arah timur bersifat *mutmainah* (jujur) artinya ketentraman, punya watak loba akan kebaikan, tanpa mengenal batas kemampuan, sumbernya dari tulang, timbul dari hidung, ibarat hati bersinar putih (Simuh 1988:340). Pusat bumi dengan posisi tengah dilambangkan dengan warna hijau bersifat *kama* (budi), merupakan penggambaran subyek dari nafsu batin manusia. Kelima sifat tersebut ada pada diri manusia, sehingga tergantung pada diri kita, bagaimana menjaga keseimbangan atau mengendalikan diri (lihat: Kartosoejono 1950:14-23; Rahmat Subagyo 1981:98-100).

Berkaitan dengan pengendalian diri, Harun Hadiwijono memberi pernyataan bahwa manusia akan mampu mencapai *kasampurnan jati* (kesempurnaan hidup sejati), apabila manusia mampu mengendalikan, maka akan memiliki hati yang *waskita* (awas dan selalu ingat), dan mendatangkan anugerah kemuliaan dari *sangkan paran* (kehendak-Nya) (1974:25).



Ajaran Kosmogoni Jawa tentang "*keblat papat lima pancer*" sebagai hubungan vertikal horisontal

Tata susun pada karya seni merupakan satu kesatuan secara utuh sebagai bentuk satu kesatuan. Tata susun batik meru misalnya. Unsur meru (pohon) mempunyai unsur kehidupan, demikian juga motif api, angin dan air, digambarkan masing-masing sebagai jilatan api, burung (lar), dan ular (sisik), merupakan unsur kehidupan alam semestanya (makrokosmos). Ajaran kosmogoni Jawa memberikan arti, bahwa keempat nafsu manusia tersebut pada hakekatnya ada dalam diri manusia (mikrokosmos), sehingga lambang-lambang yang digambarkan tersebut baru akan memperoleh makna, apabila manusia mampu mengendalikan diri. Sifat pengendalian diri inilah di dalam religi Jawa disebut *Nur-rasa*, yaitu dasar kehendak (Nur) yaitu yang menggerakkan cipta rasa (kehendak jiwa) dan cipta karsa (budaya) (lihat: Kartosoejono 1950:14-23, Rahmat Subagyo 1981:98-100, Soedarmono 1990:7, Dharsono 1990:34-35) (lihat diagram di atas).

Berkaitan dengan bilangan sakral 9 atau 8+1 (Ajaran Astagina)

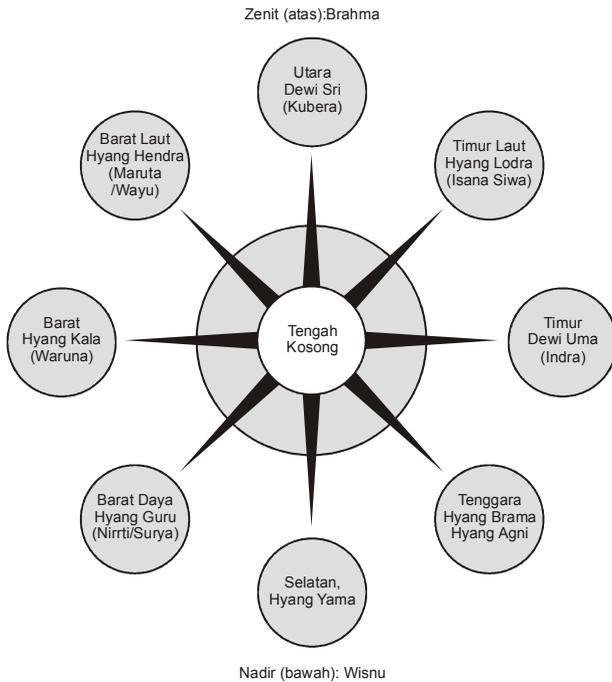
Sesuai dengan ajaran budaya Jawa (Hindu) yaitu ajaran "Astagina", simbolisme warna pada ajaran "Astagina" mempunyai dasar mirip dengan simbolisme kosmogoni Jawa "*keblat papat kelima pancer*", yaitu termasuk di antara warna-warna primer. Warna disesuaikan dengan arah di antara arah mata angin, yaitu di antara arah utama: timur, selatan, barat dan utara. Menghasilkan arah tenggara, barat daya, barat laut dan timur laut. Di antara warna pokok menghasilkan delapan warna campuran mendapatkan karakter atau sifat baru sebagai paduan dua sifat pokok dalam simbolisme warna. Delapan warna tersebut dalam *babad ila-ila* di tulis sebagai berikut:

.....*Resi Bijasa ningali karaton sarwo raras sadaya, meh kayungyun ing galih, dupi badhe linebetan karaton, sareng kaliyan cahya kang manca warna, rari lumpuh katingal malih binujung manjing dhateng cahya wening. Resi Bijasa ningali wonten urub satunggal darbe sarat wami wolu: cemeng, abrit, jene, pethak, biru, ijem, wungu, dhadhu, gumelar sareng sami katingal kajangan sarwo handri sedoyo ing nalika punika mambet gandaning kajangan sadoyo wau amrih ngambar kados narih ning rah Resi Bijasa rumaos ajem salebetinggalih...* (Gede Pudja 1992:29-

30).

Ajaran “Astagina”, simbolisme tentang “kasampurnan, mempunyai dasar mirip dengan simbolisme kosmogoni Jawa “*keblat papat kelima pancer*”.

Transkrip di atas menceritakan ketika Resi Bijasa (Begawan Abiyasa) melihat kraton dan hatinya terpana ketika akan masuk ke dalam kraton, bersamaan dengan munculnya cahaya putih yang mempunyai pancaran bermacam-macam warna yaitu: *cemeng* (hitam), *abrit* (merah), *jene* (kuning), *pethak* (putih), *biru* (biru), *ijem* (hijau), *wungu* (violet), *dhadhu* (merah muda). Warna-warna tersebut dalam spektrum merupakan pancaran dari warna putih atau terang. Alasan inilah maka pada bagian tengah (*pancer*) dilambangkan tanpa warna (kosong), dalam ajaran Jawa “kosong” sebagai simbol dari Sahyang Tunggal, dalam theologi Hindu disebut sebagai penguasa Sahyang Agung. Dewa-dewa yang menjadi simbol dari setiap kiblat/arah, adalah dewa ciptaan Sahyang Agung/Tunggal yang diberi kuasa sebagai hukum tertinggi dari setiap arah/bagian tugasnya, adalah simbol dari pancaran cahaya Tuhan (Nurrasa) seperti Dewa Agni menguasai api, Dewa Bayu menguasai angin dan sebagainya. Sehingga titik centrum mengapa kosong (dilambangkan tidak ada warna), karena kosong ($nol=0$) melambangkan kemutlakan Tuhan. Pemujaan-Nya selalu didahului dengan menempuh tiap-tiap arah dimulai dengan arah Timur ke Selatan baru menuju pusat (tengah). Tradisi Jawa dikaitkan dengan hari pasaran, dimulai dari Legi (Timur), Paing (Selatan), Pon (Barat), Wage (Utara), dan Kliwon (Tengah).



Berkaitan dengan bilangan sakral 9 atau 8+1 (Ajaran Astabrata) Edi Sedyawati, dkk (1997:7), menyebutkan 'Astabrata' dalam *Ramayana Kakawin* menjelaskan pada saat Wibhisana hendak dijadikan Raja Alengka, sedang ia sangat sedih memikirkan nasib malang kakaknya, maka Rama mengatakan kepadanya, bahwa Rahwana tidak perlu ditangisi lagi, karena ia meninggal sebagai pahlawan. Rama menyebutkan bagaimana seorang pemimpin semestinya bersikap dan bertindak. Dalam kaitan itulah disebutkan 'Astabrata' yang dijelaskan sebagai delapan "perbuatan baik" yang tentu didasari pengalaman bahwa istilah "brata" sebagai bagian kedua, kata majemuk pada umumnya berarti 'perbuatan'. Misalnya tapabrata=perbuatan tapa, akan tetapi dalam kaitannya dengan ungkapan astabrata dalam *Ramayana Kakawin* ini, dapat

diartikan sebagai “sifat baik” Demikian sifat-sifat baik delapan dewa bersangkutan dinyatakan dengan istilah *astabrata*. Edi Sedyawati (1997:11) sifat-sifat baik sesuai dengan ajaran *Astabrata* meliputi:

a. Dewa Indra, bratanya ialah sifat dan watak Angkasa (Langit): Langit mempunyai keluasaan yang tidak terbatas, sehingga mampu menampung apa saja yang datang padanya. Seorang pemimpin hendaknya mempunyai keleluasaan batin dan kemampuan mengendalikan diri yang kuat, hingga dengan sabar mampu menampung pendapat rakyatnya yang bermacam-macam.

b. Dewa Surya, bratanya ialah sifat dan watak Matahari. Matahari merupakan sumber segala kehidupan yang membuat semua makhluk tumbuh dan berkembang. Seorang pemimpin mampu mendorong dan menumbuhkan daya hidup rakyatnya untuk membangun negara dengan memberikan bekal lahir dan batin untuk dapat berkarya.

c. Dewa Anila/Bayu (Dewa Angin), bratanya ialah sifat dan watak Maruta (Angin). Angin selalu berada di segala tempat tanpa membedakan dataran tinggi atau rendah, daerah kota ataupun pedesaan. Seorang pemimpin hendaklah selalu dekat dengan rakyat, tanpa membedakan derajat dan martabatnya, hingga secara langsung mengetahui keadaan dan keinginan rakyatnya.

d. Dewa Kuwera, bratanya ialah sifat dan watak Bintang (Kartika). Bintang senantiasa mempunyai tempat yang tetap di langit, hingga dapat menjadi pedoman arah (kompas). Seorang pemimpin hendaknya menjadi teladan rakyat kebanyakan, tidak ragu menjalankan keputusan yang disepakati, serta tidak mudah terpengaruh oleh pihak yang akan menyakitkan.

e. Dewa Baruna, bratanya ialah sifat dan watak Samudra (Laut/Air). Laut betapapun luasnya, senantiasa mempunyai permukaan yang rata dan sejuk, menyegarkan. Seorang pemimpin hendaknya menempatkan semua rakyatnya pada derajat dan martabat yang sama di hatinya. Dengan demikian ia dapat berlaku adil, bijaksana, dan penuh kasih sayang terhadap rakyatnya.

f. Dewa Agni/Brama, bratanya ialah sifat dan watak Dahana atau Api. Api mempunyai kemampuan untuk membakar habis dan menghancurkan segala sesuatu yang bersentuhan dengannya. Seorang

pemimpin hendaknya berwibawa dan berani menegakkan hukum dan kebenaran secara tegas dan tuntas tanpa pandang bulu.

g. Dewa Yama, bratanya ialah sifat dan watak Bumi (tanah). Bumi mempunyai sifat murah hati selalu memberi hasil siapapun yang mengolah dan memeliharanya dengan tekun. Seorang pemimpin hendaknya berwatak murah hati, suka memberi dan beramal, senantiasa berusaha untuk tidak mengecewakan kepercayaan rakyatnya.

h. Dewa Candra, bratanya ialah sifat dan watak Candra (Bulan). Keberadaan bulan senantiasa menerangi kegelapan, memberi dorongan dan mampu membangkitkan semangat rakyat, ketika rakyat sedang menderita kesulitan.

Berkaitan dengan bilangan sakral angka 9 atau $(8+1)$, Sewan Susanto (1980:236-237) dalam ulasannya terhadap batik Semen Ramawijaya, bahwa motif-motif di dalamnya mengandung ajaran budaya Jawa yang disebut "Astabrata". Ajaran tentang (8) watak/sifat kepemimpinan (*kautaman*) dilukiskan sebagai pola yang terdiri dari 9 motif (8 motif + 1 motif subyek).

Astabrata (dalam bhs. Jawa tertulis Hasta-brata) merupakan ajaran *kautaman* yang mencerminkan ekspresi budaya Jawa. Pandangan tersebut mengandung wacana falsafah tentang potret seorang pemimpin yang bijaksana yang mementingkan kepentingan jagad (negara) di atas kepentingan pribadi (*kautaman*) kemudian pandangan/ajaran tersebut di lukiskan ke dalam batik jenis Semen yang menggunakan 8 atau 9 $(8+1)$ motif utama. Pada umumnya ornamen pokok pada motif-motif yang tergolong Semen, adalah pertama ornamen—ornamen sesuatu yang berhubungan dengan daratan seperti tumbuh-tumbuhan atau lung-lungan, binatang-binatang berkaki empat. Kedua ornamen-ornamen yang berhubungan dengan udara seperti garuda, burung atau binatang-binatang dan juga motif mega-mendung. Ketiga ornamen-ornamen yang berhubungan dengan laut atau air seperti ular, ikan dan katak. Jenis ornamen yang menjadi pokok penyusunan motif tersebut mungkin sekali ada hubungannya dengan paham Triloka atau Tribawana pada zaman dulu, yaitu paham adanya tiga dunia atau tiga alam, dunia tengah tempat manusia hidup dengan badan wadag atau jasmaniah, dunia atas tempat para dewa dan para suci, sedang dunia bawah tempat

orang yang jalan hidupnya tidak benar dur-angkara murka. Penggambaran ekspresi ajaran secara kontekstual (pada jaman itu) disalurkan melalui hasil budaya diantaranya melalui motif-motif batik. Ketiga alam tersebut merupakan hubungan makrokosmos dan mikrokosmos.

Orientasi Terhadap Paradigma Seni

Memahami kebudayaan pada dasarnya memahami masalah makna, nilai dan simbol yang dijadikan acuan oleh sekelompok masyarakat pendukungnya. Kemudian akan menjadi acuan dan pedoman bagi kehidupan masyarakat dan sebagai sistem simbol, pemberian makna, model yang ditransmisikan melalui kode-kode simbolik. Pengertian kebudayaan tersebut memberikan konotasi bahwa kebudayaan sebagai ekspresi masyarakat berupa hasil gagasan dan tingkah laku manusia dalam komunitasnya. Artefak seni yang lahir di Bumi Nusantara merupakan ekspresi kebudayaan masyarakatnya dengan segala falsafah dan filsafat yang melatarbelakanginya. Pembahasan ini akan mencoba mempertanyakan tentang estetika nusantara yang selama ini dianggap tidak punya “paugeran” (paradigma yang diyakini) terhadap karya-karya seni nusantara.

Di dalam kehidupan rohani, yang menjadi dasar dan memberi isi kebudayaan Jawa, benar-benar didapatkan usaha untuk mencari dasar awal segala sesuatu, renungan tentang apa yang terdapat di belakang segala wujud lahir dan pencarian sebab terdalam dari padanya, yaitu perincian tentang: “Arti hidup manusia, asal mula dan akhir kehidupan (*sangkan paraning dumadi*) dan juga hubungan antara manusia dengan Tuhan dan alam semesta”. Bukankah semua ucapan dan pemecahan, yang diperoleh dari semua pertanyaan dan pencarian, dapat pula disebut filsafat?.

Filsafat dapat diartikan sebagai suatu pencarian dengan kekuatan sendiri tentang hakekat segala wujud (fenomena), yang bersifat mendalam dan mendasar. Maka semua usaha untuk mengartikan hidup dan dengan segala pengejawantahannya, manusia dengan tujuan akhirnya, hubungan yang tampak dan yang gaib, yang silih berganti dengan yang abadi, tempat manusia dalam alam semesta, seperti yang kita dapatkan dalam banyak perenungan di Jawa dapatkah disebut filsafat?

Bima Ruci Karya Yasadipura I

Ketenaran tokoh Bima dalam mencari air suci “Perwitasari” (air kehidupan), memperoleh wirid dalam ilmu sejati, dapat dipakai sebagai petunjuk betap usaha ini memang telah berakar dalam kehidupan orang Jawa (karya Yasadipura I, 1729-1801).

Renungan filsafat yang didapatkan di dalam serat Dewa Ruci adalah “Filsafat Mistika” (*Mystical Philosophy*), yang diperoleh tidak melalui penalaran rasional, melainkan melalui “penghayatan batin” (*inner experience*) dengan jalan samadi (*meditation*). Di dalam kesadaran samadi (*altered atau meditative state of consciousness*), manusia memperoleh “pengetahuan penghayatan” (*experiential knowledge*). Pengetahuan ini dituangkan dalam cerita kias perjalanan Bima dalam mencari air kehidupan. Bima mendaki gunung masuk ke dalam samudera dan bertemu dengan Dewa Ruci dan masuk kedalam tubuhnya, akhirnya mendapatkan boneka gading simbolisme ajaran kehidupan tentang *kasampurnan*. Ini semua menggambarkan: Aku (*ego*) mengatasi kesadaran aku (*ego consciousness*), masuk alam tak sadar (*the unconscious*), bersatu dengan Pribadi (*the Self*) dan memperoleh pengetahuan dengan melihat hakekat hidup sebagai boneka. Tercermin adanya proses transendental dan transendensi dari kesadaran ego atau panca indrawi menuju kesadaran pribadi (*self consciousness*) dan akhirnya mencapai kesadaran Illahi dan atau alam semesta (*cosmic consciousness*). Seluruh proses ini menjadi *experiential knowledge* dan dituangkan ke dalam *conceptual knowledge* pada antropologi dan epistemologi mistika.

Renungan filsafat lewat cerita “Bima Ruci” merupakan karya sastra berbentuk syair dalam tembang macapat. Estetika yang dibangun oleh Yasadipura I menitikberatkan pada paduan antara keindahan sastra tembang dengan ajaran kebaikan. Ajaran yang menggambarkan tentang pengembaraan batin manusia dalam mencari sari kehidupan manusia [*kasampurnan jati*]. Manusia dalam mencapai *Kasampurnan Jati* dihadapkan dalam tujuh tingkatan ujian menuju tingkat kehidupan yang tertinggi yang disebut dengan *alam Niskala* (lihat konsep ajaran budaya tentang Tri-loka/Tri-buana). Masyarakat Jawa (Nusantara) sadar bahwa hidup di dunia hanyalah semu, dan mesti mengetahui hidup yang sesungguhnya (hidup yang abadi). Maka semasa di dunia perlu bekal

untuk masuk ke dalam kehidupan yang sesungguhnya, maka manusia harus suci lahir batin

Arjunawiwaha karya Empu Kanwa

Bentuk: Kakawin, cerita bersyair berwujud lakon untuk pentas wayang (renungan filsafat). Renungan filsafat yang terdapat pada karya Arjunawiwaha merupakan suatu episode di dalam epos India Mahabharata di mana Arjuna sedang bertapa (*asceticism*) di Gunung Indrakila, sebuah puncak gunung Himalaya. Dia bertapa untuk memperoleh kesaktian dan senjata guna memenangkan Bharatayuda. Pada saat itu Kahyangan Dewata sedang diancam serangan oleh raja-raksasa *Niwatakawaca*. Para dewa meminta Batara Indra untuk mencari manusia sakti yang akan dapat mengalahkan *Niwatakawaca*. Pilihan jatuh kepada Arjuna yang sedang bertapa itu. Batara Indra akan menguji keteguhan hati Arjuna dan tujuan tapanya. Dari kahyangan diutus bidadari cantik-cantik, di bawah pimpinan Dewi Supraba, untuk menggoda dan membatalkan tapa Arjuna usaha ini gagal. Batara Indra sendiri turun ke dunia, menyamar sebagai seorang Brahmana dan menanyakan tujuan Arjuna bertapa. Pada dialog ini diungkapkan pemikiran filsafat mengenai kesusilaan (etika).

Batara Indra melihat bahwa Arjuna menyandang senjata busur panah dan pedang kemudian bertanya apakah seorang yang sedang bertapa untuk mencapai kamuksan (*liberation*), apa layak membawa senjatanya?

Arjuna menjawab bahwa, tujuan tapanya bukanlah mencapai kamuksan, melainkan untuk memenuhi dharma (*duty*) ksatria memperoleh kesaktian dan senjata agar unggul dalam tugas peperangan dan tugas melindungi rakyat [untuk memperoleh *kawiryan*].

Batara Indra bergembira mendengar jawaban ini. Percobaan terakhir dilakukan Batara Siwa sendiri, yang menyamar sebagai seorang pemburu. Pada saat itu *Niwatakawaca* mengutus raksasa *Murkha* [pengikut *Niwatakawaca*] menjadi seekor babi hutan untuk merusak pertapaan Indrakila. Arjuna keluar dari samadinya (*meditation*) dan melepaskan panahnya, berbarengan dengan panah Batara Siwa yang juga mengenai babi hutan, terjadilah pertengkaran namun Arjuna sudah

tahu siapa yang dihadapi dan menghaturkan sembah baktinya. Dalam dialog diungkapkan, renungan filsafat tentang hidup awal akhir kehidupan alam semesta serta manusia dan hakekat Siwa (*Metafisika*). Tapa Arjuna diterima para dewa. Batara Siwa memberinya panah sakti *Pasopati*, yang kemudian digunakan Arjuna untuk membunuh Niwatakawaca. Sebagai hadiah kemenangannya Arjuna dinikahkan dengan Dewi Supraba dan untuk sementara menjadi raja Kahyangan²³.

Renungan Metafisik yaitu Renungan tentang ada (*being*) diwujudkan dalam pribadi (*personified*) Dewa Siwa, yang digambarkan sebagai “*sarining paramatatawa*”: inti dari kebenaran tertinggi, “*hana tanhana*”: ada atau tiada, “*sang sangkanparaning sarat*”: asal dan tujuan (*the where from end where to, origin and destiny*) alam semesta, “*sakala niskalatmaka*”: wujud lahir dan batin.

Hubungan antara manusia dengan Siwa dinyatakan “*wahya dhyatmika sembahaning hulun*”: hubungan sembah lahir bathin (*exoteric / esoteric*).

Renungan tentang tata laku susila (etika) didapatkan dalam dialog antara Arjuna dan Batara Indra. Etika bukan merupakan refleksi teoritis belaka, melainkan merupakan kelakuan baik sebagai sarana mencapai kesempurnaan, yaitu menjalankan “*dharmma ksatria*”: kewajiban seorang ksatria. Bila mana kewajiban ini senantiasa dilakukan dengan baik “*makaputusa sang hyang kalepasan*”: dia akan mencapai kamuksan atau kebebasan (*liberation*) juga.

Ulasan: pengertian “*sangkan paran*” merupakan inti filsafat nusantara Indonesia. Fenomena hidup alam semesta bukannya dianggap diam statis, melainkan bergerak dinamis. demikian pula mengenai manusia. Anthropologi filsafati bukanlah pertama-tama menanyakan: apakah manusia itu, melainkan dari mana asal manusia dan kemana dia pergi. Eksistensi manusia ditinjau secara menyeluruh dahulu dan kemudian ditinjau citranya (*image*) dalam konteks tujuan mutakhirnya. Etika tidak lepas dari “*sangkan paran*” ini.

Memang benar bahwa ada perbedaan yang dalam antara sistem-sistem filsafat Barat dengan ungkapan-ungkapan renungan filsafat Jawa (Nusantara) yang sering bersifat fragmentaris dan kurang nampak adanya hubungan yang jelas. Terdapatlah perbedaan sebagian filsafat barat dan

timur, para ahli filsafat timur mengatakan: “*Bukan menciptakan filsafat untuk filsafat sendiri. Pengetahuan senantiasa hanya merupakan sarana untuk mencapai kasampurnan*” Suatu langkah ke jalan menuju *kalepasan* (*verlossing*) atau malahan mencapainya; yaitu satu-satunya jalan bagi manusia untuk sampai kepada tujuan akhirnya.

Berlainan dengan kebanyakan pemikiran barat, disini tidak kita dapatkan pertentangan antara filsafat dengan pengetahuan tentang Tuhan. Justru didapatkan pada filsafat Nusantara (Jawa) bahwa kearifan tertinggi, yang merupakan puncak filsafat adalah pengetahuan tentang Tuhan, tentang Yang Mutlak dan hubungan-Nya dengan manusia.

Kalau filsafat barat selalu mempertanyakan tentang kehidupan dan hidup ini secara logika maka filsafat Nusantara selalu mempertanyakan kehidupan manusia tentang perjalanan hidupnya dalam mencapai *kasampurnan jati* [kesempurnaan sejati].

Bilamana kita pakai bahasa Jawa sendiri, maka filsafat berarti: “*ngudi kasampurnan*” (berusaha untuk mencari kasampurnan sejati). Sebaliknya *philosophia* Yunani dibaca dengan bahasa Jawa menjadi : “*ngudi kawicaksanan* “ (berusaha untuk memperoleh kepandaian/ kejeniusan).

Estetika Nusantara

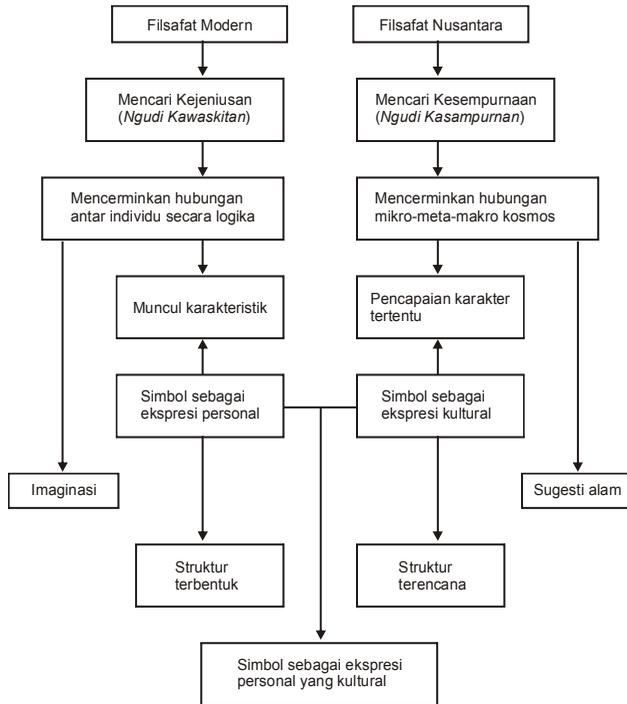
Kedua renungan filsafat di atas, memberikan informasi bahwa rangkaian bentuk estetika Nusantara (Jawa), diimplementasikan lewat bahasa simbol yang lahir dari pencarian lewat sugesti alam. Jadi tidak mengherankan apabila masyarakat klasik saat itu di dalam usahanya untuk mendekatkan kita terhadap Tuhannya dengan cara mendekatkan dirinya dengan alam semestanya. Sehingga terjadi hubungan antara dirinya (mikrokosmos) dengan alam semesta dan lingkungannya (makrokosmos) dan hubungan antara dirinya dengan Tuhannya.

Bagus Gede Yudha Triguna (1997:65), memberi penjelasan tentang nilai dan simbol secara etimologi. Secara etimologis kata simbol berasal dari bahasa Yunani yaitu *sumballo* (*sumballien*), berarti berwawancara, merenungkan, memperbandingkan, menyatukan. Simbol merupakan pernyataan dua hal yang disatukan dan berdasarkan dimensinya. Nilai berkaitan dengan sesuatu yang dianggap berharga,

sedangkan simbol selain memiliki fungsi tertentu juga dapat dimanfaatkan sebagai identitas komunitasnya. Suatu simbol menerangkan fungsi ganda yaitu *transenden-vertikal* (berhubungan dengan acuan, ukuran, pola masyarakat dalam berperilaku), dan *imanan horisontal* (sebagai wahana komunikasi berdasarkan konteksnya dan perekat hubungan solidaritas masyarakat pendukungnya)²⁴.

Pandangan orang Jawa 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 Jawa yang berintikan pada prinsip utama yang dinamakan “*sangkan paraning dumadi*”. Konsep tersebut dalam budaya Jawa dikenal dengan istilah nunggak semi.

Hubungan mikrokosmos, makrokosmos dan metakosmos berkaitan dengan konsep tribuana dan triloka. 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).v



Hubungan dan perbedaan antara estetika barat dan timur

Daftar Pustaka

- Gustami, SP, (1989), "Konsep Gunungan dalam Seni Budaya Jawa Manifestasinya di Bidang Seni Ornamen": Sebuah Studi Pendahuluan, *Penelitian Yogyakarta: Balai Penelitian Institut Seni Indonesia, 20-22.*
- Poerbatjaraka Dr.R.Ng. (Lesya) : *Arjunawiwaha, Tekst en Vertaling.* Martinus Nijhoff, 'S Gravenhage, 1926
- Hadiwijono, Harun, (tt), *Kebatinan Jawa dalam Abad 19*, Jakarta, BPK Mulya, 25
- James L. Cristian: "*Philosophy, an Introduction to the art of wondering*", Reinehart Press, San Fransisco, 1973
- Jessup, Helen Ibitson, (1990), *Court Arts of Indonesia*, New York, The Asia Society Galleries, 235.
- Jose an Miriam Arguelles (1972), *Mandala*, Boelder and London: Shambala, 85.
- Kawindrosusanto, Koeswadji, (1956), "Gunungan" *Majalah Sana Budaya*, Th.1No.2 Maret, 81.
- Mulder, Niel (1984), *Kepribadian Jawa dan Pembangunan Nasional*, Yogyakarta, Gadjah Mada University Press, 13.
- Sayid, R.M. (tth), Bab Tosan Aji Prabote Jengkap, Surakarta: Perpustakaan Mangkunegaran: H.126
- Simuh, (1988), *Mistik Islam Kejawen Raden Ngabehi Ranggawarsita, Suatu Studi terhadap Wirit Hidayat Jati*, Jakarta, Penerbit Universitas Indonesia (UI-Press), 131, 340
- Simuh, (1996), *Sufisme Jawa: Transformasi Tasawuf Islam ke Mistik Jawa.*, Yogyakarta, yayasan Bentang Budaya, 131.
- Subagyo, Rahmat, (1981), *Agama Asli Indonesia*, Jakarta, Sinar Harapan dan Yayasan Cipta Loka Caraka, 98-100, 118.
- Sumardjo, Jakob, TTh, Memahami Seni. Bandung, Diktat Kuliah PascaSajana ITB (tidak diterbitkan), 87, 176.
- Thomas Drysdale (1978). *Katalog Pameran empat Seniman Pop, School of Fine Art.* New York; University.
- Triguna, Ida Bagus Gede Yudha, (1997), "Mobilitas Kelas, Konflik dan Penafsiran Kembali Simbolisme Masyarakat Bali, *Desertasi Doktor*, Bandung, PPs Universitas Padjadjaran, 65.

Wiryamartana, I. Kuntara, 1990. *Arjunawiwaha: Tranformasi Teks Jawa Kuna lewat Tanggapan dan Penciptaan di Lingkungan Sastra Jawa*, Yogyakarta, Duta Wacana University Press. 9

Catatan Akhir

⁹ Konsep orang Jawa mengenai penciptaan alam (kosmologi), sikap pemaduan atau penggabungan dari dua dunia ini sering disebut dengan sinkretisme, yaitu proses interaksi antara prinsip maupun bermacam-macam kebudayaan yang berbeda (Sujamto 1992:14). Proses interaksi tersebut akan mencirikan budaya Jawa yang bersifat berkelanjutan (continue), yaitu perubahan budaya tanpa meninggalkan akar tradisi sebagai budaya induknya (local genius).

¹⁰ Dharsono Sony Kartika (ed)(2004), *Pengantar Estetika*, Bandung: Rekayasa Sain P:202-203

¹¹ Closely related of the fungction of purifying the mind and body is centering. It is con-centration-making con-centric of the organism's out-flowing energies by turning them inward and focusing them through a central poin. In this way the biopsychic energies are literally recycled. Any activity which achieves this effect is from of centering (Jose and Mariam Arguelles 1972:85). Konsep "mandala" membentuk keseimbangan, keselarasan dan kesatuan dan masing-masing memberi kekuatan/energi secara sentral (centering of life).

¹² Kroeber, Al dan C. Kluckhohn 1952. *Culture : A Critical Review of Concept and Definitions*, Harvard University Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Etnology vol. 4.

¹³ Nanang Rizali, 2000, "Perwujudan Tekstil Tradisional Indonesia, Kajian Makna Simbolik Ragam Hias yang Bernafaskan Islam pada Etnik Melayu, Sunda, Jawa dan Madura", Disertasi, Bandung: ITB.

¹⁴ Rohidi, Tjetjep Rohendi, (2000), *Kesenian dalam Pendekatan Kebudayaan*, Bandung, STSI Press.

¹⁵ Ida Bagus Gede Yudha Triguna, 1997. dalam "Mobilitas Kelas,

Konflik dan Penafsiran Kembali Simbolisme Masyarakat Bali“, Disertasi Doktor, Bandung: PPs Universitas Padjadjaran.

¹⁶Nooryan Bahari, 2004, “Daya Tahan Karakteristik Estetis dan Simbolisme Jawa pada Kriya Perak di Sentra Industri Kotagede dalam Konteks Perubahan Lingkungan Sosial Budaya”, Disertasi, Bandung: ITB.

¹⁷ Simuh, (1988), Mistik Islam Kejawaen Raden Ngabehi Ranggawarsita, Suatu Studi terhadap Wirid Hidayat Jati, Jakarta: Penerbit Universitas Indonesia (UI-Press).

¹⁸Koentjaraningrat, (1980), Pengantar Ilmu Antropologi, Jakarta, Aksara Baru.

¹⁹ Dalam bukunya *The World of Man*, ahli antropologi J.J. Honigmann menyatakan bahwa kebudayaan itu dapat berupa (1) Ideas, (2) activities dan (3) artifacts (1959:11-12).

²⁰ Munculnya istilah Agama Jawa yang diartikan sebagai pemujaan leluhur (Cliford 1981), telah diluruskan oleh Harsja Bachtiar, berdasarkan penelitian Orang Jawa di Suriname (1976), bahwa sesungguhnya yang dimaksud dengan Agama Jawa bukanlah agama pemujaan leluhur, melainkan berintikan pada prinsip utama yang dinamakan: sangkan paraning dumadi. Permasalahan yang penting, Cliford ataupun Harsja Bachtiar mampu memberikan informasi tentang sistem religius dalam kehidupan sosial Jawa dalam peta kehidupan budaya berkaitan dengan hubungan antara struktur sosial yang ada dalam masyarakat, hubungan antar sistem pengorganisasian dan perwujudan simbol-simbol (1981: X-XII).

²¹ Istilah nunggak semi: nunggak = dari asal kata tunggak yang berarti sisa batang kayu dengan akar yang tertinggal di tanah, semi artinya tunas atau tumbuh. Nunggak semi dapat diartikan sebagai satu pertumbuhan dari budaya induknya (tunggaknya). Suatu proses perubahan (pengembangan) dari sebuah perilaku budaya, maka pada fase tertentu masih mengacu pada budaya induknya (babon). Neka bentuk pohon hayat merupakan hasil proses perkembangan budaya, yang secara tradisi mengacu pada esensi budayanya (Harjonegoro, 15 Juni 1999).

²² “Alon-alon waton kelakon” dalam bahasa Indonesia sepadan

dengan pelan-pelan asal sampai. Ajaran budaya ini menekankan pada kata “kelakon” atau sampai yaitu kepastian akan terwujud, artinya orang Jawa selalu mempunyai keyakinan tentang kepastian untuk dapat meraih suatu sesuai dengan tujuan dengan rancangan dan pemikiran yang masak (bukan pemikiran yang lamban).

²³ Karya: Arjunawiwaha (The Nuptial of Arjuna). Dr. R. Ng. Poerbatjaraka (Lesya): Arjunawiwaha, Tekst en Vertaling. Martinus Nijhoff, S Gravenhage, 1926.

²⁴ Ida Bagus Gede Yudha Triguna, 1997, dalam “Mobilitas Kelas, Konflik dan Penafsiran Kembali Symbolisme Masyarakat Bali”, Disertasi Doktor, Bandung: PPs Universitas Padjadjaran.

SENI ITU (DEMI) MERAWAT KEHIDUPAN

Mudji Sutrisno

Ketika beberapa budaya saling berhadap-hadapan, maka akan ada tiga kemungkinan proses yang terjadi, yaitu: perlawanan (konfrontasi), saling menyerap (asimilasi) hingga muncul yang baru, dan menyesuaikan diri (adaptasi). Penyesuaian diri akan terjadi bila satu budaya lebih kuat daya penyesuaiannya sehingga yang baru disesuaikan dengan mencangkokkan pada yang ada atau yang ada menyesuaikan diri dengan yang baru bila fisik tidak berdaya. Namun demikian, roh budaya akan mampu beradaptasi. Dalam kemungkinan ketiga ini, adakalanya ungkapan simbol dan ekspresi luar menyesuaikan diri namun isi jati roh tetap bertahan.

Oleh para ahli budaya, peneliti dan filsuf mulai dan Arnold Toynbee, Max Weber, Talcott Parson, Hegel dan Clifford Geertz, proses-proses tersebut ditunjuk dengan beragam variasi. Namun, intinya mau menegaskan bahwa yang terus berlangsung dalam konfrontasi atau asimilasi sintetik serta adaptasi adalah seni. Seni bertahan justru karena—di budaya mana pun—ia berperan merawat kelangsungan hidup.

Mengapa demikian? Jantung atau roh kebudayaan sebenarnya adalah seni itu sendiri. Ketika daya kreasi kehidupan dihantam oleh kerasnya materialisasi atau ekonomisasi, maka bagian kulit-kulit budaya fisik, teknik dan struktur mengalami pengerdilan (reduksi). Semuanya ditukar dengan nilai tukar materi atau uang. Dalam kondisi demikian, yang tetap bertahan meskipun compang-camping adalah daya kreasi seni. Ia bertahan menyeimbangkan daya tahan hidup dengan tetap berpengharapan untuk mencipta, meski wujudnya hanya laris di pasar wacana kehidupan namun tidak laku di pasar jualan seni rupa, misalnya.

Oleh karena seni merupakan pemelihara kehidupan, maka yang dirawat adalah kepribadian unik masing-masing seni budaya-budaya lokal yang ada. Adaptasi hanya akan terjadi bila ekspresi budaya mendasarkan diri pada roh seni, yaitu kehidupan itu sendiri.

Contoh konkretnya adalah budaya fisik pembangunan rumah-rumah beton dan tembok di Flores mulai 1970 sampai 1980-an. Pada era tersebut, di Flores tengah berlangsung deras peniruan terhadap model bangunan Jakarta tanpa mau rendah hati belajar pada roh asli seni kondisi tanah (daratan) yang mengandung sejarah gempa tektonik karena berada di palungan bumi yang rawan gempa tsunami. Akibatnya, ketika Flores mengalami gempa bumi pada 1980, maka seluruh bangunan budaya fisik rumah tembok tiruan model bangunan Jakarta itu hancur berantakan. Kondisi ini berbeda dari kondisi rumah-rumah asli bambu yang saat terjadi gempa justru bertahan dan tetap tegak. Fakta ini menyadarkan bahwa roh seni asli “tradisi perawat kehidupan”, yakni arsitektur rumah bambu yang tahan gempa itu, pada dasarnya menghormati kelangsungan hidup, merawat kehidupan itu sendiri. Sementara semua kekuasaan paksaan fisik dari luar—dalam bentuk arsitektur budaya fisik rumah tembok— ternyata akan membuat konfrontasi kerusakan dan korban-korban bencana bila tidak belajar pada roh seni asli (Sang Penjaga Kehidupan). Rumah dengan roh alam ternyata menjadi intisari seni asli pemelihara hidup alam dan manusia sendiri. Melawannya dengan paksa, ternyata membuahakan kekerasan, disharmoni, tidak damai, tidak tenang. Di sinilah saya kira, intisari hubungan mendasar antara seni dan perdamaian, yaitu ada pada peran pemelihara kehidupan alam manusia dan sumber seni itu sendiri, Sang Kehidupan.

Cara mengurai di atas masih terbatas pada hubungan dengan alam, belum dilanjutkan pada hubungan antarmanusia dan antaralam kedua dan manusia kedua. Ternyata alam kedua sebagai budaya (kreasi manusia terhadap ‘alam’ (*nature*) menjadi (*culture*) amat ditentukan penyikapannya oleh seni (yang rohnya dipakai untuk merawat kehidupan atau anti-kehidupan?). Dan peneliti-peneliti arkeologi dan antropologi budaya, terbetik pelajaran bahwa minyak dan air tidak bisa menyatu. Jika manusia—pelaku budaya— mengenali watak hakiki dan minyak

ini, maka ia akan memahami bahwa pertemuan minyak dan air akan menimbulkan konfrontasi. Dalam ekspresi seni, hal ini tercermin, misalnya, dalam pertunjukan obor dengan akrobat. Di kultur mana pun, sang aktor pertunjukan ini senantiasa membuat ekspresi nyala api dengan cara menyemburkan minyak tanah atau bensin. Seandainya yang disemprotkan adalah air, niscaya api obor itu akan padam.

Catatan-catatan penemuan keadaan damai lantaran seni kehidupan dihayati dengan menghormati hidup alam, hidup sesama manusia dan hidup kosmos dalam unsur-unsur air, api, udara, dan tanah sebagaimana dicontohkan di atas lalu bisa dikembangkan dalam seni ekologi. Di sini, visi yang harus diajukan adalah visi damai, seimbang, menghormati alam beserta segenap daya sumber hidupnya, dan damai antarsesama. Begitu juga harus disepakati aturan main hidup bersama bukannya untuk saling membunuh, tetapi untuk saling memelihara kehidupan bersama, baik dengan alam maupun dengan sesama.

Konsensus semacam ini sebenarnya tercermin jelas dalam bahasa lisan legenda palung rahim Timika, Papua yang selama berabad-abad terbukti mampu melindungi alamnya. Sayangnya, lahirnya Freeport yang diklaim mendatangkan devisa uang dan materi yang luar biasa itu telah menghancurkan alam Timika.

Simbol bersatunya kehidupan dengan kesuburan terjaga oleh pujian syukur ritus-ritus Candi Sukuh, gambar relief Kalpataru— pohon kehidupan diteruskan pada *tancep kayon kehidupan* dalam seni wayang kulit. Mitos-mitos kedamaian dan ketenteraman antara manusia dengan jagat kecil dan jagat besar diulangi dalam nyanyi *soeloek* alam: manusia tentram sebagai dambaan. Gunung dengan dua atau tiga dimensi kehidupan nyata merupakan seni dan perdamaian apabila manusia memelihara kehidupan.

Abbay D. Subarna mencatat bahwa wujud seni universal gunung di Indonesia ini terdapat di Banda Aceh, di Lebak Sibedug Banten (artefak prasejarah), di Borobudur (gunungan monumental buddhis), di Bali (Meru), di Yogyakarta (gunungan makanan upacara garebeg saat Maulud), dan di Lampung (kain tradisional *Kroe Lampung* dalam motif tumpal batik). Semuanya memaknai seni dan kehidupan damai dalam pohon kehidupan.

Kehidupan hanya akan berlangsung bila masing-masing watak roh kemajemukan dan lapis-lapis sejarah peradaban sebuah bangsa dihormati dan diproses dengan sadar dan dewasa oleh bangsa itu sendiri dalam seni merajut, mengolah watak masing-masing lapis budaya majemuk itu lain menjadi perekat bangsa. Dennys Lombard, dalam *Nusa Jawa: Silang Budaya* (3 jilid, 1990), menunjukkan pada kesadaran kira tentang fakta sejarah lapisan-lapisan budaya Nusantara. Mulanya dan tradisi asli etnik majemuk amat kaya, lalu diolah dalam seni asimilasi dan adaptasi di atasnya dan direkat dalam lapis budaya Hindu-Budha, kemudian nilai-nilai Islam dengan bandar budaya pesisir pantai-pantai kota dagang yang egaliter, kemudian lapis Cina, lalu pembaratan pertama oleh Portugis-Spanyol, dan kemudian pembaratan kedua oleh kolonialisme Belanda sekaligus modernisme dan kapitalisme pembaratan-pembaratan berikutnya.

Lapis-lapis budaya ini di tangan *local genius*, seniman-seniman kita dalam sejarah, dirajut dalam seni merekatkan demi melangsungkan dan merawat kehidupan bangsa yang bineka dan berusaha ika ini. Namun, seni merawat hidup yang ditandai kedamaian bisa “bertahan hidup dalam kemajemukan” sampai sekitar tahun 2000-an, selalu menjadi ajang kekerasan dan pecah pertumpahan darah kalau politik menguasai dan menjajah kemajemukan diterapkan. Politik menguasai terbukti membuahkan ketidakdamaian, menghasilkan pertumpahan darah. Paling mutakhir, pengetahuan lapis-lapis budaya ini saja bisa langsung dipraktikkan untuk politik SARA di tangan rezim-rezim kekuasaan yang mau melakukan penguasaan, entah sentralisasi, pengerukan kekayaan daerah atau hegemoni dominasi agar sebuah rezim terus bisa perkasa berkuasa terus-menerus.

Sejak kapan kita lebih menghidupi konfrontasi antarkita dalam watak sadar dan bawah sadar untuk saling curiga antarsuku, antaragama dan antanlapis-lapis budaya yang dahulunya saling merekatkan dalam seni merawat kelangsungan kehidupan sebagai bangsa?

Jawabnya adalah sejak kebencian, naluri purba untuk membunuh sesama agar kita sendiri dan kelompok etnik kita sajalah yang berkuasa dan tetap hidup! Sejak saat itu *thanatos*, energi naluri purba antikehidupan kita kembangbiakan dan sengaja dipelihara oleh politik kekuasaan untuk

memecah belah hingga bisa terus dikuasai oleh yang memiliki sumber-sumber kuasa, yaitu uang, kekuasaan, media massa komunikasi dan senjata.

Sementara itu, seni ditinggal merana dalam kantong-kantong perjuangan *survival* dan dimasukkan ke kotak-kotak museum tanpa dihidupi oleh daya kreasi rawat kehidupan. Seni direduksi oleh ekonomisasi, politisasi dan dijadikan alat (instrumentalisasi), mulai dan sarana fisik penghasil devisa dalam seni eksotis fisik (tapi merana roh batinnya) hingga pariwisata demi devisa negara. Di tempat-tempat lain, seni-seni sejati tetap meneruskan perawatan kehidupan dalam lingkarringkar protes, pengolahan krisis hidup, namun lingkarannya diam tanpa banyak kata ekspresi. Di situlah rawatan-rawatan kehidupan, kedamaian dengan alam dan manusia tetap berlangsung sampai akhirnya ia lahir kembali dengan magma mau menjaga lagi kehidupan ketika Indonesia sudah *Berburu Celeng*, versi Djoko Pekik, tahun 1998 dan sedang merajut lagi Indonesia baru di tengal puing-puing bakaran dan bumi hangus kebudayaan (fisik?) kita.

Claire Holt mencatat bahwa yang sejati dan ekspresi seni Hindu yang bertemu dan diolah di Jawa dalam kepercayaan pada Syiwa ternyata diberi isi baru ketika yang inti dan Budhisme pada masa kejayaan dinasti pendiri Borobudur dan dinasti pendiri Prambanan, diungkapkan dalam bahasa arsitektur bangunan candi yang memuncak dalam estetika Syiwa-Budhis dalam relief-relief yang mengolah kehidupan estetika religius, baik unsur positif dari Hindu-Jawa maupun Budhisme di candi Prambanan dan Borobudur.

Lihatlah refleksi Mahabarata dan Ramayana di Prambanan di mana sosok perawatan kehidupan seni menjadi ekspresinya. Holt menunjukkan bagaimana sisi manusiawi dan manusia Jawa Nusantara tampak dalam relief di Prambanan ketika gambar kekacauan perang *toh* tetap ditampilkan segi lucunya dan binatang, yaitu anjing yang dengan enak menyantap nasi yang tumpah dari bakul yang terguling. Juga sisi-sisi payudara-payudara yang segar pemberi kehidupan serta latar kehijauan dan kayanya maritim kepulauan Nusantara, semua digambarkan amat hidup penuh daya kesegaran kehidupan di relief-relief candi ini.

Kekuasaan dengan politik menyingkirkan lawan—dengan cara apa pun—dan memperjuangkan kemenangan kepentingan ego sendiri dan egokawan-kawan segerombolan, dalam sejarah membuahakan kekerasan, korban kemanusiaan yang anti-peradaban dan anti kehidupan. Kekuasaan itu berwajah wewenang dengan menggenggam teriakan bahwa penguasalah sang kebenaran. Wajah kuasa yang membenarkan dirinya sendiri dan membunuh lawan-lawannya ini bisa bersumber dan mengesahkan diri dan agama dalam wewenang suci (lihatlah hasil pertumpahan darah atas nama agama saat perang salib abad 16-17 Eropa, lihat pula sensor inkuisi dan pengucilan atas nama kebenaran suci).

Ia juga bersumber dan chauvinisme ras atau suku, seperti ras Arya Hitler, serta pembunuhan manusia yang mengakibatkan pecahnya Perang Dunia II, Jerman melawan yang lain. Kekuasaan— dengan logika sempit militeristik “kawan kontra lawan”, “kita di sini (eksklusif) melawan merasa di sana”—membuahakan korban-korban penghancuran manusia dan berkepingnya harkat kemanusiaan.

Namun, contoh-contoh seni perawat dan pembri semangat berani tetap mencintai kehidupan dan berani *survival* di celah-celah mayat-mayat dan bumi hangus kekejaman perang. Kekerasan tetap saja membuat kita berdecak kagum dan tersentuh untuk melanjutkan keberanian yang sama untuk merawat kehidupan, mencintainya—yang berarti mencintai kedamaian hidup dengan sesama dan dengan alam.

Contoh pertama, rentetan panjang ekspresi derita yang diolah dan tercetus di salib-salib dari Polandia, Chekoslovakia (lama) di bawah Rusia, ‘*Asisi Underground*’ semasa Hitler berkuasa dan Mussolini yang kejam, fasis dan menindas. Ekspresi-ekspresi seni rupa telah menjadi bukti keterlibatan mereka untuk tetap memercayai kehidupan. Belum lagi ekspresi serupa di Afrika Selatan (lama), di Amerika Latin selama rezim-rezim militer diktator di Guatemala, San Salvador, Chili, Brazil, Cuba, telah menorehkan nilai yang sama.

Kedua, asimilasi arsitektur dan rias dinding gereja-gereja Mediterania di Sicilia (Palermo). Di sana seni Islam dan seni Kristiani seakan akan saling menjalin menghidupi satu sama lain hingga orang sulit menengarai apakah itu gereja atau masjid, bahkan di beberapa

tempat tampil seperti sinagoga (*sanctuarium Yahudi*). Terbukti, seni telah memberi ruang ekspresi dan kreasi untuk saling menghidupi. Namun, sebaliknya kita juga ingat, politik perang selalu membumihanguskan bangunan-bangunan seni tanpa peduli lagi pada nilai peradabannya.

Juga di bangunan-bangunan gereja Spanyol terutama wilayah Basque. Di sana, paduan dalam dimensi ruang politik kuasa menjadi konfrontasi perang salib, namun dalam dimensi ruang seni, watak roh seni klasik Islam bertemu dengan roh jati diri klasik Barok: Gothik atau Barok Rokok Kristiani Eropa. Tidak hanya gereja, tapi juga model bangunan gedung pusat kota, monumen, model jalan. Apalagi bila kita mencermati riwayat hidup pelukis El Greco bersama lukisan-lukisannya.

Ketiga, di tanah air kita, setiap kali watak budaya *local genius* dihidupi dalam keunikan kemajemukan, mulai dan bahasa lokal, budaya lokal sampai tradisinya, maka temuan hidup bersama untuk saling menghormati dalam kedamaian yang dinamis pasti berlangsung. Di sana pula, saya mempercayai penemuan awal dan pemakaian sadar wacana rukun dan harmoni, awalnya bertolak dari hormat pada watak perbedaan dan bukan pemaksaan dan penyeragaman.

Dan paparan di atas, makna indah yang merawat kehidupan merupakan “tafsiran makna” (*interpreted meaning*) dalam anti pemberian anti oleh pujangga pada karyanya manakala ia mengungkapkannya demi seluruh bingkai karya. Sama seperti ketika kita diajari beraksara pada saat merajut bahasa awal kita belajar dahulu. Pertama-tama, kita diajari kreatif untuk menyusun kata dan abjad A sampai Z misalnya, dan empat kemungkinan kreatif kata *ais*, *asi* (singkatan air susu ibu), *isa* dan *sia*. Nuansa makna yang diberikan pada susunan abjad ini dalam bentuk kata, jelas merupakan karya kreatif berbahasa ketika keadaan tanpa harapan dalam ekspresi *sia-sia* akan kontras berlawanan dengan nuansa kata *ais* (dalam kreativitas mengais-ais, mencari yang masih bisa dipakai di tumpukan sampah). Yang satu pemberian makna pada kata dengan nuansa arti pesimisme, sedang yang lain nuansa kreativitas dan optimisme diberikan dalam mengais-ais. Inspirasi acuan tafsiran pentingnya teks.

Begitu pula, ketika kreativitas bahasa sudah ke tingkat membuat singkatan dalam *ASI*, di sana nuansa makna Air Susu Ibu diberikan

dalam berbagai varian ungkapanannya mulai dari aksi kreatif demo saat krisis dengan *art happening* dari Suara Ibu Peduli (SIP) bersama seniman-seniman dan para pemerhati masa depan pendidikan anak-anak di masa krisis. Lalu kepedulian dalam bidang kesehatan untuk melakukan penyadaran pentingnya gizi dan air susu ibu bagi anak-anak, sampai ke bidang pendidikan dengan visi jauh ke depan: ditujukan untuk menghindari hilangnya sebuah generasi karena kehancuran kecerdasan otak akibat krisis. Di sana, pemberian arti pada kata sama fungsinya dengan pemberian makna keindahan dalam sama-sama memperlakukan dan merawat kehidupan.

Ketika strukturalisme bahasa dan pascastrukturalisme bahasa mengajari bahwa sekreatif apa pun manusia, ia tidak hanya merupakan subjek perajut makna kata dan makna estetika, tetapi pada saat yang sama ia distrukturkan dan harus patuh pada kode bahasa. Di sana kemerdekaan mengkreasi kata acau pun medium untuk seni ternyata dihadapkan pada konsensus-konsensus dan konvensi masyarakat pengguna bahasa mengenai makna kata.

Dengan kata lain, seni estetika ketika mau berkomunikasi dan mengena dalam menyentuh kesadaran serta intuisi rasa indah sesama manusia, ternyata dan dalam secara intrinsik (*from with-in*) harus mematuhi kode sastra, misalnya dalam sastra tertulis. Begitu pula kode ekspresi warna-warna dalam lukisan, dalam gerak dan nada serta kode melodi musik.

Kode-kode itu biasanya menyeleksi sendiri kreativitas seni yang tidak universal dan anti kehidupan dan hanya akan menjunjung terus ketika memperjuangkan pemuliaan kehidupan. Contohnya, Bahasa Indonesia sastrawi yang dengan amat canggih diolah, dieksplorasi oleh Pramoedya Ananta Toer dalam novel-novel kaliber dunia dan terutama tetralogi *Pulau Buru*-nya. Ekspresi kreatif kode bahasa dan konvensi egaliter Bahasa Indonesia dan Pram secara dahsyat mengungkapkan perlawanannya pada strategisasi dan feodalisme serta paternalistiknya budaya Jawa yang memperbudak Nusantara sampai menjadi bangsa yang kerdil. Justru Bahasa Indonesia-nya Pramoedya amat tajam mengungkapkan kemampuannya untuk memakai medium sastra sebagai perlawanan terhadap kultur yang menindas agar kemerdekaan dan cinta

kehidupan yang bergeloralah yang dimenangkannya.

Paparan di atas ingin menyajikan perenungan yang menunjukkan bahwa wacana seni—dalam pemakaiannya paling asasi dan paling simbolik-metaforik, yairu bahasa—mengandung nuansa rob mencinta kehidupan, getar menghormati kesucian serta usaha-usaha menghindari pengerdilan arti. Hal-hal itu menonjol manakala estetika sengaja dipakai oleh pujangga-pujangganya untuk merawat kehidupan. Lihatlah bahasa sastrawi kata “rahim”, dipakai secara religius untuk mensyukuri sifat Sang Sumber Kehidupan sebagai “Maharahim”, yang berbelas kasih menghidupi kita dengan rahim-Nya. Namun, lihat beda nuansa dengan bahasa simbolik “rahim bumi”, ibu pertiwi! Lalu bahasa teknis fisik kedokteran atau medik “rahim” atau alat reproduksi perempuan. Anda rasakan beda nuansa wacananya?

Jika seni dihayati ekspresinya untuk memuliakan kehidupan dengan memelihara dan mengolah krisis-krisisnya (dalam perenungan), maka di sana hidup bersama antarmanusia dan dengan alam akan berlangsung damai, karena di situlah jati diri seni, yaitu merawat kehidupan. Di situ pula kita tidak lagi mewacanakan seni dan perdamaian, melainkan menghidupinya, lantaran keduanya melangsungkan kehidupan!

Untuk mengapresiasi seni dalam mempermuliakan kehidupan, di bawah ini sebuah contoh disajikan dalam apresiasi lukisan aliran metafisis, yang menurut penulis mencoba mengolah dan mengekspresikan hidup itu sendiri.

Di sini, contoh selalu mengundang polemik manakala dalam seni lukis sendiri sudah langsung membawa tiga sekolah yang sering disepakati bersama, meski sekaligus juga ditolak yaitu aliran lukisan realisme, aliran abstrak dan aliran lukisan simbolik. Aliran realisme mau “memotret” realitas kehidupan secara naturalis dengan bahasa mimetik, persis realitasnya. Contohnya lukisan sampah kumuh realis, nyata-nyata mengungkapkan sampah kumuh itu sehidup-hidupnya. Di sini makna estetis diberikan dalam roh realis sebagai nuansanya.

Aliran abstrak justru mau mengonsepsikan keragaman. Misalnya, aneka suku manusia dan keragaman warna kulit kebangsaannya mulai dan yang hitam, putih, kuning dan sawo-matang mulai dari kekayaan

suku-suku bangsa sampai keunikan-keunikannya menjadi sebuah konsepsi yang diabstrakkan dalam satu ungkapan, yaitu “kemanusiaan”. Sama seperti ada macam-macam kursi, dan kursi kamar, kursi malas, kursi rotan, kursi kulit lalu diabstraksikan dalam satu kaca abstraksi, yaitu “kekursian”. Pelukis Sadali dan para pelukis abstrak melukis ke arah itu. Maka tafsiran apresiasif kritikus seni tidak bisa memakai ukuran realisme untuk meresensi lukisan abstrak.

Begitu pula aliran surealisme atau metafisis, ekspresi naluri-naluri bawah sadar dan endapan-endapan yang oleh Freud dinamai bawah sadar. Ketika diekspresikan dalam warna, ia akan muncul sekaligus sebagai simbolisme bawah sadar senimannya maupun metafisis yang akan rancu bila diapresiasi dengan ukuran-ukuran estetika realis. Apalagi dalam aliran simbolisme, orang harus lebih dahulu memahami makna yang terkandung dalam simbol-simbol, nuansa arti yang dikonsensuskan oleh pemakai simbol atau pun mitos-mitos yang nuansa maknanya kerap dibahasakan tidak tertulis, tidak pula lisan, tetapi dengan tanda dan si penanda sudah memberi makna baru. Di situ resensi dan dalam, instninsik atau *from within* sangat mengandalkan kemampuan menghayati dan dalam (*live in*) dalam kode-kode simbolik si seniman pencipta lukisan-lukisan simbolik itu sendiri. Dan ini akan hancur berantakan manakala kritikus seni tidak tahu apa itu simbol, apalagi bila mengkritiknya tanpa apresiasi dan dalam makna dan nuansa simbol-simbol itu sendiri. Ia akan terkecoh dan salah tangkap mengenai maknanya.

Di bawah ini dicoba dirunjukkan contoh pemuliaan kehidupan dalam lukisan-lukisan surealis heberapa seniman.

“Merenungi ‘Hidup’ Bersama Lukisan Metafisis”. Menurut Garzanti dalam *La Nuova enciclopedia dell’Arte*, jenis lukisan ini ingin menyatakan sisi meta, “seberang sana” dan realitas fisik atau indriawi, sedang makna hidup diacu ke *dionysios*, daya gairah gelora hidup sumber estetika F. Nietzsche. Apakah kata mampu menerjemahkan seluruh kekayaan imaji, renungan pengalaman penulis sastra atau penulis lain? Kita menjawab jujur, ternyata tidak. Apakah cuatan, sapuan kuas, warna dan simbol serta “model” mampu menjadi corong ekspresi renungan hidup pelukis atau imajinasinya? Apalagi, bila renungan penghayatan kehidupan itu merupakan olahan jiwa manusia, pusat kebatinannya.

Tidak hanya kekayaan refleksi hidup yang total menemukan keterbatasan pada bahasa warna atau sapuan cat, tetapi refleksi hidup buah renungan mendalam jiwa manusia dalam ketulusannya kala menyentuh Sang Sumber Hidup, kala mempertanyakan arti hidup (sengsara, kejahatan dan kebaikan), kala menjerit protes dalam kebisuhan hening di lubuk jiwanya sendiri pada saat bertatapan dengan sesamanya yang culas atau dunia sekitar-nya yang tidak berpendirian. Semua ini ternyata di tangan terampil pelukis dan di kesadaran pekanya menemukan wujud ekspresi, yang di satu pihak terbatas —karena tak mampu mengatakan seluruh pergulatan intens jiwanya terhadap hidup—namun di lain pihak toh tetap menjadi wakil cuatan kedalaman, kebatinan jiwa si seniman.

Keterbatasan ungkapan bahasa lukisan untuk mengekspresikan kekayaan renungan jiwa pelukis itulah yang bisa memberi jawaban pada kita mengenai banyaknya “isme” atau aliran kesenirupaan dalam lukisan. Namun, seluruh isme-isme dalam aliran lukisan bisa dicari akarnya pada acuan pertanyaan mengenai apa itu kesenian. Tradisi Plato menegaskan seni yang benar itu adalah *mimesis* atau ekspresi tiruan “Realitas” (huruf besar) sehingga dan sini mengalir isme-isme yang menegaskan pentingnya kesesuaian lukisan sebagai karya seni dengan yang di-*mimesis* (ditiru)kannya, yaitu naturalisme, realisme.

Namun, langsung terasa keterbatasan pengertian di atas karena kita dihadapkan lagi dengan pertanyaan: di mana tempat bagi hasil renung imajinasi atau proses penciptaan manusia? Di sini tradisi Aristoteles menjawab bahwa kesenian adalah hasil proses *creatio* (penciptaan) manusia, entah lewat olahan kehidupan, imajinasi ataupun renungan dasar jiwanya sehingga yang muncul dalam lukisan mempunyai keberadaannya sendiri, jauh lebih kaya, lebih unik dan kerap berbeda dan realitas yang ada.

Di sinilah, kita bisa menempatkan aliran lukisan yang sedang kita dialogkan kini, yaitu surealisme, namun lebih tepat dinamai saja lukisan “metafisis”. Mengapa kata “metafisis” dirasa lebih pas? (Garzanti, *Enciclopedia dell’Arte*, hlm. 543). Sebab, ekspresi yang tersaji di kanvas-kanvas ini memang berada melampaui dunia “fisik/fisis” yang ditangkap oleh indra-indra kita. Ia mewakili dunia “seberang” jagad fisis kita, “dunia sana”. Dunia metafisis ini bisa berupa dunia seberang material kita, bisa berupa

jagad jiwa dalam atau pun yang mengatasi yang serbafisik ini.

Nyata sudah dan paparan ini, bahwa beberapa asumsi memang diandaikan dalam mencoba memahami lukisan-lukisan metafisis kita ini, karena merupakan curuan atau ekspresi dunia jiwa senimannya dalam pengembaraan merenungi hidup, menanyakan makna sejati hubungan-hubungan antara manusia-manusia dan alam serta dengan “Alam sejati yang menjadi Sumber Hidup”. Di satu pihak, lukisan metafisis berciri “tidak terbahasakan” ungkapan jiwanya, maka meminta energi untuk berfilsafat, bertanya, mengernyitkan kening atau minimal berhenti cukup lama di depan lukisan-lukisan itu. Tetapi, di lain pihak, alat ekspresi, simbol atau pemilihan “objek” amat realis, kadang dilebihkan dalam “surrealis” lantaran objek di sini cuma lorong terbuka atau koridor lebar yang membiarkan kita menuju ke cakrawala kehidupan yang mahakaya itu.

Tidak heran bila dan rangkapan mata fisik—badan telanjang—kita, lukisan itu lebih dan realis (maka sering disebut surrealis). Namun justru karena amat realis, kita diajak untuk mengembara dengan tarikan kuat untuk masuk ke dunia “misteri”, dunia batin, dunia “sana” yang melampaui jagat kita ini.

Pokok ini bisa kita coba pahami, misalnya, dalam lukisan Agus Kamal berjudul *Burung Hantu*. Lukisan ini realis, bahkan surrealis sekali, dalam sosok keburunghantuannya. Tetapi, lukisan ini sekaligus mengundang kita merenung, mengapa “melelehkan air mata”? Apa pula renung kehidupan yang mau dicuatkan ketika kita tahu bahwa kekhasan burung hantu itu justru karena ia selalu “berjaga” di malam hari ketika kita beristirahat atau tidur? Dalam berjaga di “kegelapan tembok berlumut dan suram” (simbol kesuraman hidup), masih terdapat lagi misteri kesedihan hidup lantaran digores oleh air mata sang burung hantu. Apakah ini sebuah potret kesadaran jiwa akan misteri kesedihan yang menyayat menatap sekeliling kita? Di sini, lukisan mengajak kita berhenti sejenak untuk jauh melampaui sosok fisik burung hantu dan tetes air mata fisik belaka. Ataukah sang lambang burung pengetahuan itu memang sedang dalam duka sebagai ekspresi keadaan pendidikan kita? Anda bebas untuk hanyut ke sana.

Kita lihat juga sosok realis *Semar I dan II dan V.A. Sudiro*. Kita

semua langsung mampu menangkapnya sebagai Sang Bapa Punakawan sekaligus dewa yang menjadi guru agung, sang bijak untuk tata jagad kehidupan. Kita akrab dengan sosok wayang ini secara realis yang dilukis secara hiperbolis. Namun, justru yang paling kita akrab ini atau surealis ini, Sang Semar *toh* disujudi oleh sosok manusia dan diperisai oleh lambang negara Republik Indonesia (RI). Mestikah kita hening bersujud memohon kebijaksanaan hidup dalam bernegara atau berkeraton? Pertanyaan ini pun sudah cukup untuk memperpeka kesadaran religius kita lantaran alam religiositas itulah tempat kita memohon kebijaksanaan hidup.

Ketika surealisme sebagai aliran lukisan muncul pada permulaan masa antara dua Perang Dunia di Eropa, maka ia memberi kesan kuat bahwa dalam hidup ini tidak ada lagi pegangan atau arah bagi manusia. Realitas yang dilukis di atas kanvas dan kenyataan yang ada, asing satu sama lain. Namun, yang menarik justru garis sapu kuasanya amat relati, menyatakan sesuatu yang tak masuk akal atau “lebih dari apa yang bisa ditangkap oleh akal”. Visi teoretis surealisme pada tahun 1924 diucapkan oleh Andre Breton (1896-1966) sebagai aliran yang berupaya membebaskan manusia dan penjajahan rasionalisme (pengotakan berdasar analisis otak) ataupun macam-macam apriori, prasangka, ukuran-ukuran estetika atau etika yang mapan. Surealisme mengucapkan kegiatan batin ini tanpa hambatan. Aliran ini berkait dengan psikoanalisis Freud, terutama bawah sadarnya. Dan Eropa lalu aliran ini merambah kemana-mana sambil mengucapkan *everything is nothing*.

Jika visi teoretis ini dikerangkakan pada lukisan-lukisan yang tersaji di galeri, maka tampak dua keterbatasan. Pertama, kerangka itu mempersempit apa yang justru mau diperjuangkan. Maka, kerangka itu lebih tepat diterapkan dalam jagad lukisan metafisis dan pada surealis. Kedua, penjelajahan alam batin jiwa sang seniman begitu kaya sehingga protesnya terhadap yang mapan, yang konvensional terlalu kecil jagadnya untuk dikurung dengan nama surealis.

Terlampau sempit jika kita menaruh cuatan lukisan Boyke Aditya dalam realisme jagad kehidupan di dunia ini saja. Sebab di dalamnya nyata tercuat ziarah orang-orang yang sudah lepas dan pengotakan kelamin (laki-perempuan), lepas pula dan simbol makhluk, pohon,

binatang atau bahkan semesta sendini. Ziarah kehidupan dengan memakai unsur-unsur alam sejati udara, tanah, api dan air ternyata “hanya” dipinjam sekaligus diisi. Sindiran tajam pada ketololan, keangkuhan manusia yang tidak menghormati napas kehidupan ini bahkan merusaknya, menghancurkannya. Perlukah semuanya ini diperbarui dalam sebuah proses penyegaran total dan tuntas? Mungkin inilah sebagian ekspresi lukisan-lukisan yang menekankan jalan kehidupan semesta dalam proses perjalanan panjangnya.

Atau kita justru bereaksi khusus secara batin manakala impitan-impitan kenyataan sekitar menekan jiwa; seperti tercetus dalam warna-warna tenang, teduh, hening di celah-celah “keganasan” impitan-impitan warna keras lingkungan dan lukisan *Untukmu*. Lukisan *90 I, 90 II dan 90 III* Amang Rahman Jubair. Atau, lagi, kerinduan akan jagad yang lebih damai dalam kehidupan yang lebih jujur, tertuang penuh imaji langsung dan lukisan-lukisan I.G.N. Nurat. Betapa menghancurkan perang itu dalam kontras betapa berharganya hidup damai itu. Padahal, kedamaian ini hanya terwujud bila diusahakan, dicari oleh tiap makhluk bernama manusia, baik sendiri maupun sebagai umat.

Tetapi, pusat kebatinan yang menjadi pusat pengolahan hidup ini sungguh-sungguh “tak mampu dibahasakan lewat warna atau sapuan kuas”, maka “dibiarkan suwung” (kosong) dalam wujud lubang kehidupan yang bisa dijumpai dalam setiap lukisan simbolik Effendi. Yang menarik, akhirnya lubang-lubang kehidupan ini mau *disharekan* gema suasananya dengan keteduhan, keriangannya harapan yang bercahaya atau pun dibiarkan, kadang tetap “kosong berlubang”. Ungkapan suasana pusat batin manusia yang begitu khusus, yang kerap dibungkus oleh kulit-kulit topeng manusia yang “fana”, yang menua dan tidak kekal? Di sinilah kita diundang merasakan suasananya lewat lukisan-lukisan *Napas Sang Primadona, Napas-napas dalam Lubang, Regenerasi* dan Effendi.

Bagaimana pusat kebatinan ini merasakan ledakan gejala-gejala dahsyat emosi-emosinya? Lucia Hartini menganvaskannya dalam deru gelombang awan, laut, planet yang menggolora dahsyat. Dan yang paling tulus bisa merasakan emosi-emosi batin ini tidak lain adalah si - manusia pemilik emosi ini. Kejujuran melukiskan gelora ombak-ombaknya ketika menggulung membuat kita yang menikmati lukisan ini

“merinding”, mengenang kembali pada seringnya kedahsyatan gelombang emosi kita juga meledak dalam hidup kita.

Hidup yang mau dipentaskan ke dalamnya, pertarungannya, maknanya, keculasannya, keangkaraannya, tetapi keteduhan akhirnya disadari dalam-dalam sebagai sebuah rajutan rentang masa ke masa, sejarah ke sejarah, rentangan sang waktu.

Probo dengan lukisan *Wajah di Antara Arca* secara menyentak menunjuk perbedaan tajam antara wajah ibu yang penuh kasih keibuan dengan sorot mata arif, sabar bijaksana yang nyaris menggumpalkan keabadian kasih itu, berkontras-lawan puing-puing arca yang berantakan nyaris hancur. Apakah rentang sejarah dalam hidup itu mau dihayati dengan mengisi waktu buat belajar? Pertanyaan ini muncul dalam lukisan *Belajar*. Dalam lukisan ini tergambar gadis muda berumah bambu gedek berhadapan dengan buku-buku bergambar proses global dunia yang semakin banyak. Apakah ini sebuah sapaan mengerti makna belajar dalam hidup? Betapa sang waktu mencekam memayungi keasyikan bocah polos yang asyik dengan dirinya dan apa yang diasyikinya, sementara sebuah apel dibiarkan tergeletak di depannya. Payung sang waktu tenggelam dalam si bocah yang asyik dan tersedot dalam apel yang tergeletak sendirian di depan bocah. Kadang begitu pulalah posisi waktu buat bocah manusia dan buat “apel”(?).

Kehidupan yang merupakan rentangan waktu akhirnya hanya bisa dikagurni oleh pusat batin manusia sebagai sebuah rahasia agung. Maka siapa dan apa pun yang ada di dalamnya juga mempunyai misteri masing-masing. Kehidupan sebagai rahasia agung inilah yang barangkali dicoba dibahasakan, dikomunikasikan pada kita melalui lukisan-lukisan Sutjipto Adi dalam *Renungan, Kelahiran, Dialog Tri Tunggal*. Betapa dalam misteri kelahiran dalam kehidupan dilukis prismatic lewat lambang payudara ibu perawat hidup dan sorot mata Sang Pencipta hidup dan si bayi berbaring penuh harapan dalam napas-napas kehidupan yang penuh misteri mengagumkan itu.

Bersama lukisan-lukisan mereka, kits memang diundang menjadi lebih peka, lebih mensyukuri hidup kita. Tetapi, lukisan-lukisan itu sekaligus juga memuat apa yang telah lama kita lupakan bersama. Di sini kehadiran lukisan-lukisan metafisis memang “menggugat” dengan caranya sendiri,

pertanyaan mengenai penghayatan kita mengenai hidup. Bisakah mereka ini kita sebut gerakan yang mau memperbarui kehidupan, tetapi dari *dalam*, dan pusat kebatinan manusia, dan jiwanya? √

Catatan Akhir

¹ Bdk. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York, 1973), bagian I.

² Arnold Toynbee, *A Study of History IV-VI: Disintegration of Civilization*, 1956.

³ Lib. Jacques Dumarçay, “Bentuk Kedua Candi Lumbung dan Candi Bima”, dalam Henri Chambert Loir (ed.), *Panggung Sejarah: Penelitian Arkeologi Nasional* (Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 1999), hlm. 419 dan seterusnya.

⁴ AB. Bay D. Subarna *L'ide de Montagne Cosmique* (Paris, 1979).

⁵ Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change* (Cornell: Cornell University Press, 1967), bagian I.

⁶ Lih. H.J. Silverman (ed.), *Gadamer and Hermeneutics* (New York, 1991) terutama bagian IX “Hermeneutics and the Text”.

MANDALA GRANOKA SEKELUARGA (DALAM BADJRA SANDHI)

Mudji Sutrisno

Granoka sekeluarga penari dan seniman saya kenal dalam dialog seni kala berziarah bersama ke Yunani, tepatnya saat pentas di Acropolis, Agora dan peziarahan kami di situs-situs peradaban Yunani.

Granoka menyatu sudah dengan Badjra Sandhi dan Budakeling. Bali yang menghidupi lagi Sutasoma dan mendialogkan dengan kekayaan-kekayaan spiritualitas religi dan alam budaya “barat”.

Apabila Bung Hatta pada masa awal berdirinya Republik Indonesia perlu memberi buku Alam Pikiran Yunani kepada Rahmi, istrinya, sebagai kado perkawinan, yang berarti sebuah simbol transformasi bahwa sebuah bangsa harus bebas dan mentalitas budak dan kuli untuk menjadi pribadi cerdas budi dan bening nurani untuk menjalankan Negara Republik Indonesia yang berdaulat, maka Granoka dan Sanggar Badjra Sandhi mengolah sikap batin yang mendasari budi cerdas dan nurani jernih itu.

Apabila Bung Hatta berdialog dengan Alam Pikiran Yunani dalam tataran budi cerdas lewat rasionalitas pencerahan untuk menguasai emosi yang bisa jadi anarki, maka Granoka dengan Badjra Sandhinya menziarahi hidup sebagai suatu penyeimbangan atau harmonisasi antara dorongan “jahat” merusak dan dorongan “baik” yang merawat hidup dan yang membangun. Dorongan jahat ini dalam diri manusia merupakan sisi insani KALA yang harus seimbang-menyebalkan diri dengan sisi DEWA atau ilahi dalam diri manusia.

Bukan perang antara KALA melawan DEWA, tetapi penyeimbangan yang harus diproses agar kehidupan berbuah keindahan.

Harmonisasi ini dihayati dengan cara berikut, pada saat KALA sedang menyeruak menguasai, maka DEWA harus masuk dan mencairkannya hingga kehidupan berbuah kebenaran dan kebaikan yang terus dirawat lewat menghidupi sisi dewa manusia.

Medan pergulatan terus menerus untuk melaksanakan kewajiban hidup sebagai “dharma”, letaknya ada dalam hidup itu sendiri yang dipersepsi, dihayati sebagai MANDALA. Tepat sejajar dengan prinsip peretak dan pengutuh dalam ajaran kebijaksanaan hidup “yin” dan “yang”, proses penghayatan “dharma” dalam mandala hidup ini dihayati berlingkaran.

Dorongan “kala” yang berlingkaran bergerak ke kiri mengarah ke jahat haruslah diimbangi dengan gerak berputar ke kanan dari “dewa” agar keutuhan hidup yang bulat tercapai dalam mandala.

Dalam Badjra Sandhi, penghayatan mandala atau kewajiban hidup dharma ini dilakukan dengan tiga laku (ziarah hidup). Yang pertama adalah “laku sastra”, yaitu mengkontemplasi dan merangkum pengalaman-pengalaman hidup dalam wujud teks tertulis. Yang kedua adalah “laku tari”, yaitu menghayati hidup dalam gerak semakin mengutuhkan diri. Dan yang ketiga adalah “laku musik”, yaitu mengheningi dan memberi makna gerak harmonisasi mandala ini agar sisi Ilahi manusia mengutuhkan sisi insani manusia. Dan agar perjalanan dharma dipandu oleh sisi ilahi atau sisi dewa manusia, sehingga keutuhan hidup yang bulat terwujud dan tercapai dalam mandala.

Laku musik yang ditapaki tiga tahap dimulai dengan sikap konsentrasi meletakkan diri di atas mandala (pergulatan hidup) yang dalam tari dibeber si penari di atas kancas di atas bumi dalam wujud mandala. Sikap konsentrasi ini dilakukan dengan posisi lotus yoga sampai ke yoga asana, yaitu menghayati musik hidup dalam irama tari religi batin yang hening dalam ramai dan keramaian yang dihayati oleh mata batin yang hening.

Inilah dialog-dialog kehidupan berwujud tari musik yoga Badjra Sandhi Granoka sekeluarga, bapak, si sulung Dayu Ani, Dayu Komang Ayu, Dayu Prabandari, Dayu Gek dan Agus dalam tari kehidupan.

Seiris perjumpaan dialog tari dengan pandangan hidup yang dirayakan, diseimbangkan dan dipermuliakan sudah langsung mengajak

anda semua untuk mencari oase semuanya ini. Oase itu kini dalam wujud teks yang siap anda baca dalam buku ini, tetap merupakan laku tertulis dan perjalanan kesenian, kebudayaan hidup Granoka dengan Badjra Sandhi.

Tulisan buku atau teks-teks ini menghurufkan atau mengaksarakan apa yang dihidupi dalam mandala yang anda semua, bila mau mencecapnya perlu “hidup bersama dengan para seniman Granoka sekeluarga”.

Karena di oase itulah antara “rob” dan materialisasi berbentuk teks menemukan sumber airnya. Di teks-teks ini pasti harus anda dengan mata hati dan jangan hanya mata indera atau hanya mata budi.

Yang mengagumkan dari buku ini sebagai teks tertulis ini adalah rangkuman sebuah proses penghayatan atau laku hidup terlebih dahulu, dan itu akan diteruskan dengan perjalanan-perjalanan budaya Badjra Sandhi yang masih terus berlanjut.

Inilah sebuah contoh nyata bagi Nusantara kita mengenai bagaimana menghayati hidup yang ditarikan, yang dimusikkan bermuara dan laku mandala yang menyelaraskan dan mengutuhkan terus antara “kala” dan “dewa” dalam diri manusia. v

MENEMUKAN KEMBALI ESTETIKA NUSANTARA

Jakob Sumardjo

Pendahuluan

Estetika Nusantara atau Indonesia pra-modern adalah bagian dari filsafat Nusantara. Apakah Indonesia memiliki filsafatnya? Ada yang menyatakan bahwa tidak ada yang disebut filsafat Indonesia. Dalam hal ini apa yang disebut filsafat adalah apa yang kita kenal sebagai filsafat barat yang panjangsejarahnya itu. Pengertian filsafat yang demikian itu merujuk apa uraian verbal yang sistemik dan tertulis tentang hakikat segala sesuatu. Dalam ukuran itu jelas Indonesia tidak memilikinya, kecuali dalam buku-buku tua produk masyarakat kraton, baik zaman Hindu maupun zaman kerajaan-kerajaan Islam di Indonesia, yang umumnya berisi ajaran esoterik mengenai mistik dan tassawuf.

Tetapi kalau filsafat diartikan sebagai jawaban atas pertanyaan tentang hakikat keberadaan ini, setiap masyarakat yang paling primitif pun memilikinya. Jawaban-jawaban filosofinya bersifat kolektif dan terdapat dalam ungkapan-ungkapan lisan, tingkah laku, dan produk budayanya. Filsafat Indonesia semacam itu tersembunyi dalam artefak-artefak budaya, baik verbal maupun non-verbal, tertulis atau tidak tertulis. Untuk itu diperlukan upaya menggali, menafsirkan, dan menemukan kembali dasar-dasar hakikatnya. Dalam timbunan artefak budaya Indonesia sepanjang sejarahnya, diperlukan waktu yang panjang dan tenaga ahlinya dari berbagai disiplin-disiplin ilmu modern. Menemukan kembali filsafat dan estetika Indonesia pra-modern bukan mudah karena memerlukan kerja raksasa.

Nenek moyang bangsa Indonesia mengungkapkan ajaran tentang hakikat segala sesuatu melalui metafora-metafora, simbol-simbol, bukan

dalam uraian verbal-serebral. Digunakan bahasa metafora, akibat dari pandangan dunia mereka yang holistik dan religius. Pandangan kosmosentris, biosentris, bahkan theosentris ini berbarengan dengan tradisi filsafat barat yang antroposentris sejak zaman Socrates. Itulah sebabnya “filsafat Indonesia” tidak ada dalam pandangan antroposentris dan sekuler.

Dalam pandangan dunia religius pra-modern Indonesia, hal-hal yang menyangkut metafisika dan keillahan hanya dapat disampaikan melalui simbol-simbol. Dan simbol senantiasa bermuatan konotatif, asosiatif, sugestif, dan tidak persisan, sehingga menghasilkan berbagai macam tafsir. Pada dasarnya simbol merupakan cara berfikir emotif, meskipun akhirnya dapat saja direduktif menjadi pemikiran nalar. Dan inilah yang dapat kita lakukan dalam menemukan “filsafat Inonesia” atau “estetka Indonesia” pra-modern ini.

Epistemologi Indonesia

Disini akan diringkaskan pendapat JWM Bakker atau Rachmat Subagio (wafat tahun 1978) seorang ahli sejarah budaya dan penulis *Agaraa Asli Indonesia* (1981). Menurut beliau ada tiga tingkat pengetahuan Indonesia.

Pertama, *kawruh* , yakni kesadaran subyek atas adanya obyek.

Disini terdapat kesadaran nalar dan kesadaran jarak dari subyek atas obyeknya.

Kedua, *ngelmu rasa sejati, sumurup*, yakni kesadaran nalar dan rasa untuk meraahami pola dasar kesatuan tata sernesta. Disini subyek meleburkan diri pada obyeknya. Subyek menjadi obyek pengetahuan dengan perasaan makna dan pengalaraan hakekat segala sesuatu.

Ketiga, *kosong, kasunyatan*, yakni lenyapnya dualitas subyek dan obyek. terdapat pengalaman dan perasaan makna yang bukan ini bukan itu, teralami adanya tetapi tak terumuskan apanya. Pengetahuan nalar tak memadai lagi.

Dengan demikian terdapat pengetahuan nalar, pengetahuan nalar sekaligus rasa, dan pengetahuan rasa belaka.

Filsafat Indonesia

Sistem pengetahuan Nusantara atau pra-raodern Indonesia di atas mengakibatkan filsafat Indonesia bukan sekedar pemahaman logis atas segala sesuatu, tetapi mengubah kesadaran biasa menjadi kesadaran lain yang berbeda. Manusia berubah menjadi manusia lain yang berbeda dengan kondisi manusia biasa. Filsafat bukan hanya merupakan sesuatu untuk diketahui, tetapi juga untuk dihayati, dialami. Filsafat bukan sekedar permainan intelektual, tetapi lebih dari itu, yakni sesuatu yang jauh lebih serius. Diri manusia menjadi alat bagi filsafatnya sendiri. Itulah sebabnya metode “latihan” atau “laku” harus dilaksanakan terus menerus agar penghayatan murni dengan alam semesta tetap tercapai. Manusia arif seperti itu berhasil mengatasi egosentrisitas dirinya sendiri.

Ngelmu iku kelakone lawan laku, ilmu itu terjadinya melalui perbuatan manusianya. Dan perbuatan itu melibatkan tubuh, pikiran dan tekad kemauan (karsa, cipta, karya), filsafat Indonesia bertujuan mengubah totalitas diri manusia ke tingkat yang lebih tinggi.

Logika Indonesia

Dalam banyak buku logika modern selalu dikenalkan adanya prinsip-prinsip logika Aristotelian, yakni prinsip identitas, prinsip kontradiksi, prinsip menolak kemungkinan ketiga, dan prinsip penjelasan yang mencukupi.

Prinsip identitas menyebutkan A adalah A, B adalah B. Siang adalah siang, malam adalah malam.

Prinsip kontradiksi menyebutkan A bukan B dan B bukan A. Siang bukan malam, dan malam bukan siang.

Prinsip menolak kemungkinan ketiga, misalnya A adalah A dan B adalah B, sehingga tidak mungkin adanya logika A adalah B dan B adalah A. Siang tidak mungkin malam, dan malam tidak mungkin siang.

Prinsip penjelasan yang mencukupi atas identitas, afirmasi dan negasinya.

Logika filsafat Indonesia justru bertolak belakang dengan logika modern Aristotelian, yakni menerima kemungkinan ketiga sebagai identitas. Inilah logika paradoks. Penjelasan paradoks dalam contoh di atas, siang adalah siang dan malam adalah malam serta tak mungkin

ada kemungkinan ketiga bahwa siang adalah malam dan malam adalah siang, orang Indonesia pra-modern menunjuk adanya gerhana matahari total dimana siang adalah malam dan malam adalah siang.

Begitu pula dalam malam bulan purnama, malam adalah siang dan siang adalah malam. Gejala-gejala paradoks semacam itu ditemukan dimana-mana di alam semesta dan kemudian diterjemahkan dalam kenyataan budaya mereka.

Paradoks adalah gejala sementara yang amat diperlukan dalam hidup manusia. Hal ini berhubungan dengan epistemologinya yang mengenal tingkat kesadaran dan pengetahuan kosong, sunyata, makripat. Mengikuti logika Aristotelian, terdapat dua identitas atau realitas yang saling kontradiksi dalam kehidupan ini, yakni apa yang disebut realitas Kosong dan realitas Isi. Realitas Kosong adalah realitas absolut yang ultira yang berada di luar realitas isi yang merupakan dunia manusia yang serba terbatas ini.

Tetapi berbeda dengan logika Aristotelian, maka orang Indonesia menerima adanya ketungkinan ketiga dari kontradiksi dasar tersebut, yakni bahwa Kosong itu Isi dan Isi adalah kosong.

Sesuatu yang berada di luar batas nalar manusia dapat menjadi identitas melalui pengetahuan rasa, yakni pengalaman dan penghayatan.

Dan karena seni itu soal rasa, maka seni dapat menjadi medium terjadinya kemungkinan ketiga dalam logika Indonesia. Itulah estetika paradoks Indonesia.

Perbedaan mencolok antara logika modern kita dengan logika pra-modern Indonesia adalah bahwa filsafat baru diterima sebagai filsafat apabila mampu mengubah kondisi manusia arenjadi aranusia dalam tingkat yang berbeda. Filsafat itu harus dapat dibuktikan dalam praktik kehidupan ini, yakni raencapai kondisi *manjing ajur ajer*, peleburan total manusia dalam realitas Ada ini. *Being oneness* menurut Prof. Soepomo.

Dalam kesatuan total dengan Kosong tadi manusia dapat menjadi apa saja, yakni hal yang tak mungkin menjadi mungkin. Hukum alam Isi dunia manusia ini adalah hukum kausalitas seperti dapat dijelaskan dalam logika Aristotelian, tetapi hukum kasunyatan atau kosong adalah hukum spontanitas yang berada di luar pemahaman hukum kausalitas.

Kodrat kebenaran manusia, dunia Isi ini, mengandung pola Tekad-Ilmu-Laku, sedangkan pola kebenaran Kosong adalah Tekad-Laku-Ilmu. Dari kehendak muncul kejadian benda-benda, baru kemudian dapat dijelaskan nalarnya.

Seorang ilmuwan fisika baru sub atomik, Gregory Bateson, dengan sangat menarik mempertontonkan logika Aristotelian dalam permainan silogisme di bawah ini:

Manusia mati	Manusia mati.
Socrates adalah manusia.	Rumput mati.
Socrates akan mati.	Manusia adalah rumput.

Logika Aristotelian bertumpu pada benda, sedang logika Bateson bertumpu pada laku, perbuatan, proses. Logika Bateson ini mirip dengan logika Indonesia pra-modern. Ilmu itu terjadinya lewat laku. Itulah sebabnya estetika Indonesia bukan bertumpu pada produk, tetapi pada proses. Jeris yang bagus itu tidak ada isinya kalau tidak diproses dalam kerja yang seharusnya. Keris yang “indah” mungkin estetis bagi logika modern, tetapi sama sekali tidak “estetik” bagi logika pra-modern. Keris yang sudah lusuh dan cacat justru sangat estetis apabila mengandung “isi yang kosong” tadi itu.

Dualisme Pasangan Oposisi

Persoalan dasar modern dan pra-modern adalah kontradiksi segala hal. Keberadaan ini merupakan pasangan-pasangan kembar yang substansinya saling berlawanan, yakni kontradiktif. Dalam logika modern Aristotelian, pemecahannya jelas, bahwa dalam kontradiksi tidak dimungkinkan terjadinya kemungkinan ketiga. Manusia harus menentukan pilihan mana yang benar dari sebuah kontradiksi. Pemecahan pra-modern Indonesia berbeda, yakni justru menerima kenyataan kontradiksi sebagaimana adanya, tidak perlu menolak salah satu, Dua-duanya dapat benar dan dapat salah tergantung dari mana kita memandangnya. Keduanya dapat saling melengkapi dan saling memaknai.

Kontradiksi Kosong-Isi, Tidak Ada - Ada, dalam estetika Indonesia menjadi kontradiksi Isi-wadah. Kosong yang sejatinya Isi sejati itu

“tidak ada” dalam pikiran dan pengalaman manusia, tetapi menjadi mengada di dunia manusia melalui simbol-simbol alam dan simbol-simbol buatan manusia sendiri, misalnya keseniannya.

Simbol-simbol itu berwujud kata-kata (mantra, jampi), benda budaya, benda alam, tindakan, peristiwa atau narasi, gambar, tokoh, dan bunyi-bunyian. Disini akan disajikan contoh konkrit pertunjukan Jaran Kepang atau Kuda Lumping.

Estetika Kuda Lumping

Waktu pertunjukan: pertunjukan jaran keping ini diselenggarakan malam hari, di Sleman, Yogyakarta, tahun ini juga. Pertunjukan untuk semacam meruwat sepasang pengantin. tempat pertunjukan: di halaman rumah yang punya hajatan pengantin. Hajatan perkawinannya sendiri sudah dilaksanakan beberapa hari sebelumnya. halaman rumah itu dipagari batang-batang bambu membentuk bujur sangkar. Gamelan campursari diletakkan di luar arena, tetapi tiga orang penyanyinya berada di dalam (satu lelaki dan dua perempuan).

Ruang pertunjukan yang dipagari batang bambu merupakan simbol mandala, yaitu ruang imanen yang dihadiri daya-daya transenden.

Ruang transendennya berbentuk lingkaran (imajiner) yang dikurung bentuk bujur sangkar. Dari pagar sebelah kanan arah tuan rumah diberi jalan masuk. Pemain-pemain jaran keping masuk dan keluar dari pintu yang di arah samping itu.

Di pojok terjauh ruang bujur sangkar sebelah kanan dari arah tuan rumah diletakkan meja sesajen. Disitu terdapat nasi tumpeng dengan puncaknya bertengger sebutir telur yang terkupas, disampingnya ditancapkan sepucuk cabe merah dan bawang merah.

Inilah simbol axis mundi, gunung atau pohon penghubung antara dunia manusia dengan roh-roh penghuni langit. Telur yang dikupas hanya menyisakan kuning telur dan putih telur, simbol dualisme kontradiktif antara lelaki kosmik (putih telur) dan perempuan kosmik (kuning telur), yang dilengkapi dengan cabe merah (simbol penis) dan bawang merah (simbol perempuan). Bawang merah terdiri dari berlapis-lapis kulit bawang dengan tengahnya yang kosong. Begitu pula cabe merah tengahnya kosong. Kedua benda alam ini bermakna “kosong dalam isi”.

Di kanan kiri tampah tumpeng diletakkan dua sisir pisang yang saling berhadapan. Sisir pisang yang pertama berkulit pisang tebal (kepok?), yang berarti simbol lelaki, sedang sisir pisang pasangannya berkulit pisang tipis (ambon?), yang berarti simbol perempuan.

Di sekitar tampah juga diletakkan buah apel, mangga, semangka, ketimun, bengkoang, dan ubi jalar. Inilah kumpulan pasangan buah-buahan. Mangga dan apel adalah buah yang bergantung di bagian atas pohon, jadi simbol langit atau Dunia Atas. Buah mentimun dan semangka tumbuh tergeletak di atas tanah, simbol dari dunia manusia (timun putih simbol lelaki, semangka merah simbol perempuan) sedangkan ubi jalar dan bengkoang dikategorikan “buah-buahan” juga meskipun tumbuh di dalam tanah, simbol Dunia Bawah.

Maka jelaslah bahwa sesajen adalah simbol-simbol lelaki dan perempuan kosmik yang “dikawinkan” secara berpasangan oleh axis mundi tumpeng, Dunia Atas diturunkan ke dunia manusia untuk dipasangkan dengan Dunia Bawah yang dinaikkan ke dunia manusia. Pasangan sesajen yang kontradiktif lainnya adalah dua buah cerek yang berisi air putih dan air teh. Putih sebagai lelaki dan merah sebagai perempuan. Simbol warna yang sama terdapat pada campuran kembang (melati?), merah dan putih, dalam waku atau tempat nasi dari bambu.

Kebanyakan sesajen adalah benda-benda alam berupa tumbuhan, yang berarti alam besar atau makrokosmos. Sesajen kuda lumping ini menghadirkan makrokosmos yang dualistik ke tengah-tengah hajat manusia. Itulah logika kemungkinan ketiga non-Ariatotelian yang membenarkan (afirmasi) segala yang kontradiktif dalam satu kesatuan paradoksal, yaitu perkawinan kualitas lelaki-lakian dan keperempuanan makrokosmos.

Sementara itu di tengah-tengah arena diletakkan 12 pasangan jaran kepang yang terdiri dari 6 pasangan kuda lumping putih dan 6 pasangan kuda lumping hitam, masing-masing pasangan beradu muka menghadap kedalam yang membentuk lingkaran persis di pusat arena. Inilah simbol *pancer* atau pusat mandala dimana yang transenden purba hadir di tengah-tengah mandala manusia. Di daerah *pancer* itulah pemimpin rombongan yang dituakan (pawang, dhukun, prewangan) meletakkan bakaran kemenyan sambil mengucapkan doa dan mantra

yang tak terdengar orang lain. Setelah itu pemimpin rombongan membawa bakaran kemenyan untuk diletakkan dibawah meja sesajen.

Dengan sekali-sekali mengayunkan cambuknya ke tanah, pimpinan mulai berjalan mengitari arena pertunjukan dengan arah jarum jam.

Dalam sistem mandala gerak mengkanankan pancer berarti “naik”, dan ini berarti “menjemput” roh-roh Dunia Atas untuk dihadirkan di dunia manusia, Pimpinan jaran keping ini berpakaian hitam-hitam dengan ikat kepala hitam juga, dan melilitkan kain batik bermotif parang atau lereng. Kerneja hitamnya yang terbuka memperlihatkan kaos yang dipakainya berwarna garis-garis merah dan putih.

Pakaian pimpinan ini juga penuh simbol kontradiksi. Kain parang adalah motif paradoks, karena garis-garis diagonal merupakan harmoni dari kontradiksi garis horisontal dan garis vertikal sekaligus. Kaos bergaris tebal berwarna merah (perempuan) dan putih (lelaki) juga sama dengan kontradiksi-kontradiksi dalam sesajen. Semua itu simbol kemungkinan ketiga yang paradoks, yakni hadirnya Kosong dalam Isi, hadirnya isi sejati dalam pasangan wadahnya. Jodoh yang sama bobotnya. Wadah sesuai dengan isinya.

Setelah kuda-kuda lumping dibawa keluar, maka babak pertama pertunjukan adalah memasukkan rombongan 6 pasangan kuda lumping berwarna putih. Mula-mula masuk dalam posisi berjajar, kemudian “turun” dari kuda, dan 6 kuda lumping didirikan saling bersandar di tengah arena, sementara 6 pasangan penunggang kuda lumping jongkok dan berdiri sambil menari.

Kalau diperhatikan, gerak-gerak tariannya lebih cenderung feminin dengan goyangan-goyangan pinggul, torso, dan kepala yang lembut dan mengalun, meskipun ditarikan oleh bujangan-bujangan yang tegap, Simbol tarian ini jelas, yakni menghadirkan kontradiksi dan paradoks, campuran gerak tari lelaki yang keprempuan-perempunaan yang ditarikan oleh para pemuda bujangan yang belum pernah menikah. Bujangan atau *Sinoman* adalah paradoks.

Ia lelaki tetapi juga “belum lelaki” karena belum mendayagunakan kelaki-lakiannya. Kondisi paradoks ini merupakan wadah yang ideal untuk dimasuki daya-daya transenden yang paradoks pula. Itulah sebabnya

mereka mudah kesurupan atau *trance* yang berarti menyatu dengan kosong.

Para penari kuda lumping ini sebenarnya merupakan pasangan paradoks pula, jajaran tiga penari kuda lumping yang kakinya tidak mengenakan giring-giring dan jajaran pasangannya mengenakan giring-giring di kakinya. Yang mengenakan giring-giring cenderung

kelaki-lakian (misalnya ada kumis tipisnya atau berwajah lebih jantan), dan yang tidak mengenakan giring-giring cenderung berwajah halus dan lebih langsing, yang dapat ditafsirkan keperempuanan.

Bahwa para penari kuda lumping cenderung merepresentasikan kualitas perempuan, dapat disimak pada tempat-tempat lain yang penarinya benar-benar perempuan. Kalau rombongan penari kuda lumping keperempuanan, dimana kualitas kelaki-lakiannya? Pasangan laki-lakinya baru muncul kemudian dalam bentuk rombongan 6 penari yang dinamai Buto Ijo. Rombongan buto ijo ini sejak masuk sudah menunjukkan gerak-gerak tarian yang liar, dinamik, dan langkah-langkah lebar.

Sebelum rombongan buto ijo masuk arena, para penari kuda lumping menaiki kembali kuda mereka dan mulai menari berhadapan, saling menyerang, baik kuda lumpingnya maupun penunggangnya. Di bagian ini irama gamelan yang tadinya sedang mulai meningkat

dalam irama cepat. Pasangan-pasangan penari kuda lumping saling berperang, ada kalanya lawan jatuh, namun bangkit kembali, Dan giliran selanjutnya yang jatuh justru dapat menjatuhkan lawan yang tadi menjatuhkannya. Adegan-adegan perang ini mnenggambarkan tidak adanya fihak yang menang dan yang kalah, dua-duanya bisa menang dan bisa kalah. Perang dua substansi yang kontradiktif tak akan pernah ada akhirnya. Itulah juga afirmasi kemungkinan ketiga logika non-Aristoteleian. Pola tarian mulai kacau, tidak ada lagi “koreografi”, semua pemain dapat bermain semaunya sendiri. Pada waktu itulah para penari kemasukan roh-roh dan mulai kesurupan.

Kekacaun dalam arena ditingkatkan lagi dengan masuknya para buto ijo. Semua menari tanpa pola. Banyak yang jatuh akibat *trance*. Kekuatan mereka luar biasa. Mulai ada yang berubah dalam diri manusia.

Mereka bukan manusia biasa lagi, sudah menjadi manusia dengan daya-daya supranatural.

Antara buto ijo dengan para penari kuda lumping tidak terjadi perang, bahkan para buto ijo cenderung melindungi para penari kuda lumping, itulah jodoh mereka, pasangan kontradiktif yang membaaur dalam kesatuan paradoksal.

Di saat-saat itulah ada penari kuda lumping yang tarance berat minta pasangan pengantin yang diruwat untuk masuk arena dan kedua pengantin disalami oleh penari. Itulah berkah dari kehadiran yang transenden Dunia Atas, dunia roh-roh, kepada pasangan pengantin ajar hidup selamat, rukun, dan sejahtera serta lestari.

Berkah ritual tarian kuda lumping ini pada dasarnya adalah memperoleh *selamet*.

Di tengah kekacauan (chaos) ini pemimpin rombongan sibuk menyadarkan kembali mereka yang kesurupan. Bahkan ada beberapa penonton yang kesurupan juga. Meskipun penonton banyak gadis dan anak-anak, tak ada yang kesurupan diantara anak-anak dan para gadis. Yang kesurupan justru penonton remaja atau sinoman, baik yang baru akil balig maupun yang sudah bujangan dewasa. Gejala ini menunjukkan bahwa tarian kuda lumping mengundang daya-daya paradoks transenden untuk raengisi wadah-wadah yang bersifat sinoman. Para penonton lelaki dan perempuan yang sudah menikah sama sekali terhindar dari ancaman kesurupan.

Babak pertama ini ditutup setelah semua yang kesurupan disadarkan kembali oleh pemimpin rombongan dan para asistennya. Babak kedua segera menyusul dengan masuknya rombongan dan pasangan penari kuda lumping. Kali ini kuda lumpingnya berwarna hitam. Peristiwa-peristiwanya hampir sama dengan babak pertama.

Seni sakral dan profan

Tentu saja tidak semua produk seni Nusantara bernilai sakral. Meskipun demikian, dari penelusuran struktur dan pola hubungan dalam karya seni itu sendiri masih dapat ditemukan simbol-simbol sakralnya, meskipun sudah difungsikan untuk kepentingan profan belaka.

Sakral dan tidaknya sebuah karya seni pra-modern bukan terletak

pada wujudnya, yakni produk seninya, tetapi pada proses produk itu dipergelarkan. Proses itulah ritualnya. Sebuah produk seni sakral apabila diproses secara sakral. Dalam kuda lumping diatas, kuda lumping itu sendiri dibuat dengan ketentuan-ketentuan sakral, misalnya bahan bambu yang dibuat sebagai kuda lumping harus berasal dari hutan bambu larangan. membikinnya oleh orang tertentu, tidak sembarang orang. Mungkin dibuat ditempat tertentu dan waktu tertentu dengan laku tertentu pula, misalnya puasa atau pantang makanan tertentu. Setelah kuda lumping selesai pun harus disimpan di tempat tertentu, misalnya di kuburan orang keramat, diberi sesajen dan lain-lain.

Kuda-kudaan yang persis sama, bahkan lebih indah, dapat dibuat oleh seniman modern yang amat trampil, tetapi tetap bukan kuda lumping sakral. Juga cara mernainkarnya dapat persis sama, namun tidak ada sesajen, pembakaran kemenyan, pendarasan mantra-mantra, dilakukan di panggung paling mutakhir, bukan dipimpin pawang, bukan untuk hajatan, maka peristiwa transenden isi masuk wadah tidak akan terjadi.

Disini kesatuan Niat, Ilmu, Laku menentukan sakral atau profannya pertunjukan. Kalau niatnya sudah sakral, yakni ingin kesurupan, maka tanpa proses sakral pun, akan terjadi permainan kuda lumping kesurupan. Hal ini terjadi pada permainan kuda lumpingan anak-anak, yang hanya menunggangi sapu sebagai imaji kuda, dan bunyi mulut teman-temannya yang berirama kuda lumping, maka bisa terjadi peristiwa kesurupan. Th. Pigeaud dalam bukunya “Seni Pertunjukan Rakyat Jawa” menyebutkan bahwa permainan anak-anak gembala yang demikian itu, cukup diiringi “gamelan mulut” disertai tepuk tangan, yang bunyi iramanya sebagai berikut:

*kilkilkol, kilkilpung
jathilan kromoleyo
utang gethuk nyaur telo
atau
kilkil buto cakil
ngernut gulo kleru krikil
ning ening ning enong*

Dengan demikian sifat sakral dan profannya karya seni bukan pada bentuk seninya, tetapi pada proses penciptaannya, dan terutama niat pelakunya.

Dalam hal kuda lumping di atas, irama gamelan sebagai niat, amat menentukan terjadinya kesurupan. Irama gamelan yang umum pada pertunjukan sakral adalah, irama lambat, sedang, cepat, dan amat cepat sebagai puncak kesakralannya. Logika di balik pengaturan irama demikian itu adalah, lambat berarti *pemisahan* nada-nada yang menunjukkan pluralisme dan dualisme, aedangkan irama amat copat berarti *penyatuan* perbedaan-perbedaan yang kontradiktif, dalam ketunggalan atau keesaan, *being oneness*. Itulah saat manunggal ing kawulo Gusti.

Kalau dalam pertunjukan kuda lumping sakral, yang kesurupan disadarkan oleh pemimpin rombongan, sedang pada permainan anak-anak, yang kesurupan cukup diusap dengan pakaian perempuan. Hal ini menunjukkan hubungan keperempuanan dengan pemain kuda lumping.

Batik sakral dan batik profan, gerabah sakral dan gerabah profan, wayang sakral dan wayang profan, tarian sakral dan tarian profan, angklung sakral dan angklung profan, semua itu ditentukan oleh proses penciptaannya yang mengikuti ketentuan-ketentuan tertentu yang tidak boleh dilanggar, yang oleh manuaia modern dapat difahami makna simbol-simbol dalam logika dinamika non-linier sistem hubungannya, sehingga dapat ditemukan filosofi dan estetika di balik bentuknya.

Penutup

Indonesia memiliki ribuan artefak-artefak seni dalam tradisi pra-modern yang bersifat kesukuan. Dasar tradisi itu adalah cara berpikir religiusnya, bahwa keberadaan ini merupakan kesatuan holistik yang saling melengkapi dan memaknai meskipun nampaknya penuh perbedaan kontradiktif. Kontradiksi absolutnya adalah antara Ada dan tidak Ada, Isi dan Kosong, Wadah dan Isi, yang dapat diharmonikan dalam kemungkinan ketiga logika non-Aristotelian.

Dasar pemikiran ini bahwa Wadah yang kosong memerlukan Isi sejati demi keselamatan hidup di dunia ini.

Bagaimana Kosong-Tiada yang sejatinya isi dan ada itu memasuki dan menyatu dengan keberadaan manusia dan alam semesta ini. Medium untuk itu antara lain lewat kesenian. Seni hanya dapat dialami dengan penghayatan rasa. Pengetahuan rasa ini membawa pengalaman manusia ke tingkat hakikat segala sesuatu, dan akhirnya pengetahuan kosong atau “pengetahuan tanpa pengetahuan”, lenyapnya subyek pengetahuan dan obyek pengetahuan, manjing ajur ajer dalam Kasunyatan .

Filosofi dan estetika budaya pra-modern adalah religius, koamosentris - biosentris, bahkan theosentris; sedangkan filsafat dan estetika modern adalah antroposentria sejak masa Socrates. Dua budaya yang kontradiktif ini, dalam pandangan modernis mudah saja penyelesaiannya, yakni mematikan yang modern dan menghidupkan kembali pra-modern, atau sebaliknya membunuh pra-modern untuk digantikan oleh budaya modern.

Tradisi Indonesia memiliki cara berpikirnya sendiri dalam menyelesaikan kontradiksi-kontradiksi, yakni mencari adanya kemungkinan ketiga dari sebuah kontradiksi. Dalam kitab *Jatiraga* yang berbahasa dan berhuruf Sunda Kuna, penghuni Alam Kosong atau Jatiniskala, bernama Ijunajati Nistemen, senantiasa mengucapkan dirinya melalui para dewa:

aing inya eta inya aing
(aku adalah dia sebagai aku)

Ada kontradiksi antara *aing* (aku) dengan *Eta* (Itu) atau Dia. Padanannya adalah Kosong (*Eta*) dan lei (*aing*, manusia dan dewa).

Jadi metodenya adalah:
Aku adalah dia sebagai aku
Dia adalah aku sebagai dia
Jawa adalah modern sebagai Jawa
Modern adalah jawa sebagai modern.

Filosofi dan estetika budaya pra-modern Indonesia penuh

paradoks-paradoks. Bagi logika modern, sesuatu yang paradoksal itu irrasional alias tidak masuk akal. Sedang bagi cara berpikir tradisi etnik pra-modern, justru yang paradoks itulah puncak logikanya, Kini tinggal kita yang menentukan, dengan meminjam monolog Mamalet dalam drama Shakespeare:

Ada atau tidak ada
Itulah persoalannya
atau
Ada adalah tidak ada
Itulah jawabannya
v

Daftar Pustaka

Adrian Snodgrass, *The Symbolism of the Stupa*, Cornell University, 1985.

Allan W.watta, *Jalan Pencerahan Zen*, terj. Dono Kardono, Jalasutra, Togya, 2003.

Annemarie Schimel, *Misteri Angka-Angka*, terj. Agung Prihantoro, Pustaka Hidayah, Bandung, 2006.

Clifford A.Pickover, *A Passion For Mathematics*, John Wiley & Sons, New Jersey, 2005.

Fritjof Capra, *Kearifan Sak Biasa*terj. Martono Madikusumo, Bentang Budaya, yogya, 2002.

Fung Yu-Lan, *Sejarah Filsafat Cina*, terj. John Rinaldi, Pustaka Pelajar, Yogya, 2007.

Harun Hadiwijono, *Religi Suku Murba di Indonesia*, BPK Gunung Mulia, Jakarta, 1985.

Judith Becker, *Gamelan Stories: Tantrism, Islam and Aesthetics*in Central Java, Arizona State University, 1993.

- JWM Bakker, "Epistemologi Indonesia", Basis, Maret 1979, Yogyakarta
- Leslie Stevenson, David L.Maberman, *Sepuluh Teori Makikat Manusia*, terj. Yudi Santoso, Saut Pasaribu, Bentang Budaya, Yogya, 2001.
- Mangkunegara IV, *Serat Wedatama*, Pradnya Paramita, Jakarta, 1979.
- Suria Saputra Baduy, Manuskrip, Bogor, 1950.
- Meinrich Zimmer, *Sejarah Filsafat India*, terj. Agung Prihantoro, Pustaka Pelajar, logya, 2003.
- Michel Talbot, *Mistisisme & Fisika Baru*, terj. Agung Prihantoro, Pustaka Pelajar, Yogya, 2002.
- Rachmat Subagya, *Agama Asli Indonesia*, Cipta Loka Caraka, Jakarta, 1981.
- Rex Warner, *The Sreek Philosophers*, Mentor Book, 1961.
- Undang A.Darsa, Edi S. Ekadjati, *Ganmbaran kosmologi Sunda*, Kiblat, Bandung, 2006.
- Th. Pigeaud, *Pertunjukan Rakvat Jawa*. terj. KRT Muh. Musodo Pringgokusumo, naskah, Rekso Pustoko, Mangkunegaran, tanpa tahun.
- William Johnston, *Teologi Mistik*, terj. Willie Keen, Kanisius, Yogya, 2001.

KONSEP 'RASA' DALAM ESTETIKA NUSANTARA

Matius Ali

Dalam seminar ini, penulis ingin menyampaikan beberapa pandangan tentang 'rasa' dalam Estetika Nusantara. Penulis akan membahas berbagai macam 'rasa' serta lapis-lapis makna yang disampaikan lewat rasa dalam Estetika Nusantara dari sudut pandang Filsafat Timur, terutama Hinduisme dan Buddhisme. Ada 9 macam 'rasa-s' utama yang akan dibahas dalam paper ini, yakni: *CE*[*Egâra* (love), *Bibhatsa* (disgust), *Raudra* (passion), *Adbhuta* (wonder), *Bhayânaka* (terror), *Vîra* (heroism), *Hâsya* (mirth), *KaruGa* (compassion), dan *Úânta* (composure). Sebuah 'emosi' akan diakui sebagai 'rasa' jika ia menjadi insting utama manusia yang tetap. Dalam kajian ini saya akan merujuk pada buku *The Number of Rasa-s* (V. Raghavan), terbitan *The Adyar Library and Research Centre*, 1975. Karya ini membahas teks-teks sumber mengenai 'rasa', seperti *Nâmya-úâstra* (Bharata), yang hanya berbicara tentang 8 macam 'rasa'; *Saundarya-Laharî* (*The Ocean of Beauty*) karya *CEaEkarâcârya*, dll. Sumber-sumber lain yang dipakai adalah *The Essential of Ananda K. Coomaraswamy*, edited by Rama P. Coomaraswamy; *Zen and The Fine Arts* (Shin'ichi Hisamatsu); dan *Symbolism, the Sacred & the Arts* (Mircea Eliade). Sebagai contoh aplikasi penulis mengambil Teater Mandiri Putu Wijaya, sebagai contoh kasus, serta falsafah *Hanañjaraka* untuk memperlihatkan pentingnya unsur 'rasa' dalam Estetika Nusantara. Selain itu juga ada rujukan pada kitab epos *Mahâbhârata*, *RâmâyaGa*. dan kakawin *Arjunawiwaha*. Semoga paper kecil ini dapat memberikan sumbangan bagi pemetaan serta pemantapan Estetika Nusantara kita dari sudut pandang 'rasa'.

Pengantar

Kebanyakan orang masih menangkap atau menganggap 'rasa' sebagai sebuah perasaan atau emosi. Namun, jika kita sedikit mencoba merenungkan lebih dalam apa sebenarnya makna kata 'rasa', mungkin kita akan terkejut dan tidak mengira bahwa di dalamnya ternyata terdapat berbagai lapis makna lebih dalam serta ada begitu banyak literatur yang membahas tentang 'rasa'. Sekarang orang sudah lebih terbuka dan sadar bahwa di balik pertunjukan seni nusantara kita, mungkin terdapat sebuah 'rasa' yang ingin disampaikan. Namun karena berbagai alasan, maka 'rasa' ini tidak berhasil ditangkap oleh penonton. Kita seringkali mendengar komentar bahwa teknik penjajian para aktor, penari atau pengrawit, sudah sangat hebat, namun 'rasa'-nya kurang atau tidak tercapai. Di Nusantara ini ada cukup banyak contoh kesenian yang secara implisit mengandung estetika rasa, seperti dalam seni tari, topeng, karawitan, kakawin, dll. yang diwariskan secara lisan dan turun-temurun, namun tidak diketahui jelas makna 'rasa' di balik seni tersebut. Di Jawa dan Bali, misalnya, terdapat banyak kesenian klasik yang mengandung *rasa* yang dalam, namun *rasa* ini biasanya dianggap sebagai sesuatu yang tidak perlu dibicarakan, tetapi ditangkap sebagai sebuah pengalaman spontan atau langsung (*direct perception*).

Definisi dan Jenis *Rasa-s*

Menurut teks *Nâmya-ûâstra*¹ hanya ada 8 macam *rasa-s*. Kâlidâsa dalam *Vikramorvaûîya*; Vararuci dalam *Ubhayâbhisârikâ* juga menyebutkan kedelapan jenis *rasa-s* dalam konteks pertunjukan teater. Sampai masa DaGin dan Bhâmaha, para teoretikus, penyair hanya menyebutkan delapan macam *rasa*. Kedelapan macam *rasa* ini diberikan oleh *Nâmya-ûâstra*,² *Kâvyamâlâ* edition, VI. 15-16 (V. Raghavan, 1975: 1-2.). Ada empat jenis *rasa* utama, yakni: *ĀE*[*Egâra* (Rasa Cinta), *Vîra* (Kepahlawanan), *Bîbhatsa* (Rasa Benci, Muak) dan *Raudra* (Hasrat); sedangkan ke-empat turunannya adalah *Hâsya* (Kegembiraan), *Adbhuta* (Rasa Kagum, Takjub), *Bhayânaka* (Teror) dan *KaruGa* (Welas-asih), IV. 43-4 (V. Raghavan, 1975: 54).

Dick Hartoko dalam buku *Manusia dan Seni*, menjelaskan bahwa *rasa* (Sanskerta) itu tidak sama dengan 'rasa' dalam bahasa Indonesia.

Kata ‘perasaan’ atau ‘emosi’ dalam bahasa Indonesia, identik dengan kata *bhava* (Sanskerta). Menurut teks *Nâmya-ûâstra*, terdapat delapan macam emosi atau perasaan: Emosi senang, kegembiraan, kesedihan, kemurkaan, kebulatan tekak, ketakutan, kebencian dan emosi kagum. Salah satu pepatah terkenal dari *Nâmya-ûâstra* adalah: “Rasa dilahirkan dari manunggalnya situasi yang ditampilkan bersama dengan reaksi-reaksi serta keadaan batin para pelaku yang terus-menerus berubah” (Dick Hartoko, 1986: 68). Kedelapan jenis emosi (*bhâva*) berkorespondensi dengan kedelapan *rasa*, yakni: Rasa erotik, komik, patetik, marah, heroik, dahsyat, benci dan mengagumkan. Jadi, dapat disimpulkan bahwa kedelapan *rasa* itu identik dengan kedelapan *bhâva*, namun *rasa* itu muncul dalam pengalaman estetis dan disaring melalui persepsi peonton (Dick Hartoko, 1986: 69).

Menurut CEaEkuka, seorang pemikir Kashmir yang hidup abad ke-10, *rasa* bukan merupakan puncak dari emosi (*bhâva*), melainkan bayangan atau penggandaan kondisi batin yang diperoleh para penonton dari akting para aktor. *Rasa* merupakan suatu persepsi langsung (*self-evident*), gamblang dan tidak perlu dibuktikan. Pengalaman estetis itu berada di luar bidang kebenaran dan ketidakbenaran. Artinya, gambar estetis itu bukan merupakan suatu ‘putusan’ (*judgement*), melainkan suatu ‘imaji’. Abhinavagupta (950-1015 M), salah satu tokoh *Tantra* Kashmir menyatakan bahwa “Seni bukanlah imitasi, melainkan suatu cara baru untuk melihat hidup yang nyata” (Dick Hartoko, 1986: 69).

Salah seorang pendiri aliran *Tantra* di Kashmir, Ânandavardhana (abad ke-9 M), dalam karya *Dhavanyaloka* (Panorama Gema-gema), menegaskan bahwa ada perbedaan antara bahasa sehari-hari dan bahasa puitis. Karena bahasa sehari-hari lebih bersifat pragmatis, dan penuh pamrih, sedangkan bahasa puitis tidak. Puisi adalah semacam ‘gema’ (*dhavani*): satu kata diucapkan, lalu bergemalah berbagai makna lainnya. Pandangan ini diteruskan oleh Bhatta Nayaka. Menurut Nayaka, pengalaman estetis atau persepsi puitis itu adalah semacam pewahyuan (revelasi). Salah satu sumbangan pemikir India bagi estetika adalah konsep tentang ‘generalisasi’. Hakikat *rasa*, menurut Nayaka, bukanlah meningkatkan emosi atau menirunya, melainkan melepaskan realitas dari kemelekatan dengan ego (*Non-attachment*) dan menjadikannya

menjadi pengalaman umum. Lewat pengalaman estetik, horison kesadaran kita diperluas, bahkan sampai taraf supra-manusiawi. *Rasa* yang diwahyukan bukan merupakan suatu persepsi konseptual atau mental, melainkan suatu pengalaman penuh 'kebahagiaan' (*Ānanda*), sehingga kesadaran pribadi rendah (personalitas) pun lenyap. Dari sini kita dapat menyimpulkan bahwa kesadaran akan pengalaman estetik itu dekat dengan pengalaman religius. Kenikmatan estetis selalu dibayangi oleh suatu rasa kurang tenang dan tentram (Dick Hartoko, 1986: 71). Salah satu tokoh dari India Selatan, Tyâgarâja, mengatakan bahwa: "Dari banyak jalan ke Tuhan, musik adalah yang paling mudah". A. Schopenhauer, seorang filsuf masa Romantik, juga menyatakan bahwa: "*All other arts are the expressions of the divine, but music is the divine itself*".

Bhoja merumuskan konsep *rasa* sebagai (1) Sebuah kondisi emosi, dan (2) Sebuah kondisi emosi sebagai *pradhâna*. *Pradhâna* ini tidak berarti hanya seperti seorang penyair yang mengembangkan sebuah emosi atau perasaan (*bhâva*).³ Ini berarti bahwa *bhâva*, secara kodrati merupakan sebuah *mood* utama yang mengandung sejumlah kondisi emosional sekunder (V. Raghavan, 1975: 139).

Menurut Lolla Laksmidhara, aliran Bharata hanya mengakui delapan macam *rasa* dan *rasa* berarti sebuah modifikasi tertentu atau kondisi 'pikiran' (*citta*). *Rasa santa* sebenarnya adalah absennya kondisi atau modifikasi tersebut, karenanya sebagian tidak mengakuinya sebagai '*rasa*'. Teks *Saundarya-Laharî* (*The Ocean of Beauty*), menyebut masalah *rasa* sebanyak 3 kali (41, 50, 51). Dalam ayat 41 (CEaEkara - P.S. Subramanya Sastri & T.R. Srinivasa Ayyangar, 1985:157), 50 (CEaEkara - P.S. Subramanya Sastri & T.R. Srinivasa Ayyangar, 1985: 173) dan 51 (CEaEkara - P.S. Subramanya Sastri & T.R. Srinivasa Ayyangar, 1985:178), disebutkan 'sembilan *rasa*' (*nava-rasa*). Menurut Jagannatha, *rasa* adalah manifestasi cahaya *Ātman* itu sendiri, ketika unsur-unsur penghalangnya disingkirkan. Puisi dan Drama berfungsi menghilangkan penghalang-penghalang ini, agar sang *Ātman* dapat memanifestasikan dirinya.

Menurut Bhatta Tauta, seorang seniman harus dapat 'melihat' hakikat benda-benda. Melihat adalah semacam intuisi, bukan penalaran

diskursif. Jadi, *rasa* terdapat di dalam batin seniman. Dalam kesadarannya, gambar puitis dirasakan secara estetis, lepas dari kemelekatan sang ego. *Rasa* hanya dialami oleh sedikit orang saja, yang dapat mengidentifikasi dirinya dengan benda atau peristiwa yang diamatinya, dan memiliki rasa kagum dan takjub. Hanya orang yang memiliki rasa takjub dapat mengalami kebahagiaan estetis (Dick Hartoko, 1986 : 72).

Rasa-s dalam Estetika Nusantara

Salah satu contoh dari Estetika Nusantara yang akan dikemukakan di sini adalah 'Teater Mandiri' Putu Wijaya. Seperti yang kita ketahui bahwa teater Putu dikenal sebagai 'Teater Teror Mental'. Pernyataan Putu sendiri menggambarkan gagasan ini:

“Sebuah pertunjukan adalah gangguan kepada irama kehidupan yang monoton. Betotan kepada keseimbangan. Gebrakan kepada keadaan yang diam. Kejutan pada suasana yang bergolak. Langkah melawan dari satu kesepakatan yang tak tergoyahkan. Sebuah teriakan atau bisa jadi sebuah bisikan. Sebuah tikaman sekaligus sebuah elusan. Sebuah bom nuklir, tetapi juga sebuah Haiku (Putu Wijaya, 1997: 387).

Kutipan di atas sangat dekat dengan apa yang disebut oleh Ananda K. Coomaraswamy sebagai *Aesthetic Shock (Samvega)*. Kata *samvega* (Pāli) sering dipakai untuk menunjukkan 'kejutan' (*shock*) atau 'rasa kagum/takjub' (*wonder*) yang dirasakan ketika persepsi atas sebuah karya seni menjadi sebuah pengalaman serius. *Samvega (Thrill)* juga terkait dengan kata 'tergetar' (*trembles, samvijjati*), seperti burung-burung akan tergetar dalam tremor ketika melihat kehadiran burung elang; seorang wanita akan tergetar ketika melihat kedatangan bapak mertuanya. *Shock* atau 'getaran' yang ditimbulkan oleh sebuah pertunjukan seni tidak harus mengundang reaksi, tetapi mungkin malah sebuah 'kesenangan suprasensual' (A.K. Coomaraswamy, 2004 : 193-194).

Jadi, kita dapat menyimpulkan bahwa *samvega* adalah suatu kondisi shock, agitasi, rasa takut, rasa kagum, takjub, atau kesenangan yang disebabkan oleh pengalaman perih, pedih, tajam pada tataran fisik dan mental. Secara mendasar, *shock* merupakan salah satu realisasi implikasi yang hanya menyentuh pengalaman estetis pada permukaan

fenomena yang disukai atau tidak disukai. Pengalaman estetis yang utuh akan mengatasi kondisi 'iritasi' ini, karena ia bukan hanya merupakan sebuah respons, tetapi lebih sebagai 'kesenangan' (*delight*) dari kontemplasi estetis yang tanpa pamrih (A.K. Coomaraswamy, 2004 : 196-197). *Samvega* merujuk pada pengalaman yang dirasakan pada kehadiran sebuah karya seni, ketika kita terpukau atau terhunjam olehnya. Pada fase pertama, 'kejutan' ini memang merupakan sebuah 'gangguan', namun pada fase kedua, terdapat pengalaman akan kedamaian atau ketenangan yang tidak dapat digambarkan sebagai emosi seperti rasa takut, benci atau cinta. Inilah alasan mengapa sebagian teks Sanskerta (India) yang membahas tentang seni, tidak memasukkan rasa *santa* (*peace*), sebagai *rasa*, namun ada juga yang mengakui rasa *santa* ini sebagai rasa ke-sembilan.

Dalam Teaternya, Putu mengangkat beberapa gagasan utama. Pertama, teater membutuhkan sebuah sikap terbuka yang akrobatik – yakni kemampuan untuk “bertolak dari yang ada” dan untuk tidak mengeluh atau menyesal atas kekurangan dana atau peralatan (Putu Wijaya, 1978: 15).

“Putu juga tidak menciptakan karya yang membentangkan sebuah jalan keluar, namun hanya melemparkan masalah dan menunggu jawaban setiap orang....” (Putu Wijaya, 1978: 22-23). Menurut Putu, teater sebaiknya tidak memberikan jawaban kepada penonton, tetapi menyediakan sebuah jalan pikiran yang akan memberikan jawaban yang akan dengan sendirinya berubah menjadi sederetan pertanyaan. Jadi, teater Putu adalah teater yang menantang para penonton (Putu Wijaya, 1978 : 19-20). Namun, teater ini tidak bisa menjadi teater sombong yang menggurui, melainkan teater yang menganggap penonton sama pintar dan sama bodoh dengan dirinya sendiri. Ia adalah teater lugu atau teater bodoh yang mengajak penonton untuk tertawa, berpikir dan menimbang-nimbang dalam suasana santai (Putu Wijaya, 1980 : 26). Menurut Goenawan Mohamad, setiap dialog selalu diikuti oleh kontrasnya atau selingan. Ini semuanya terjadi dalam suatu keadaan metaforis dalam naskah-naskah Putu, di mana sifat main-main dengan lelucon simbolis menyebabkan lakon menjadi menarik untuk terus diikuti.

Jika kita merujuk pada ciri-ciri seni Zen yang dikemukakan oleh

Daisetz T. Suzuki dan Shin'ichi Hisamatsu (seorang ahli upacara Minum Teh Jepang), memang teater Putu memiliki beberapa kemiripan dengan ciri-ciri Estetika Timur yang terdapat dalam Zen Buddhisme. D.T. Suzuki merumuskan 6 ciri Seni Zen, yakni: Ketidakseimbangan (*Imbalance*), Asimetri (*Asymetry*), Kemiskinan (*Poverty*), *Wabi-Sabi*, Kesederhanaan (*Simplicity*) dan Kesepian-Kesunyian (*Aloneness*); sedangkan S. Hisamatsu menunjukkan 7 ciri Seni Zen, yakni: Asimetris, Kesederhanaan, Sublimitas yang kering, Alamiah, Kedalaman dan Kehalusan, Bebas dari Kemelekatan, dan Ketenangan (Shin'ichi Hisamatsu, 1971 : 28-38).

Dalam filsafat '*Hanajaraka*' yang dirumuskan oleh Ajisaka, unsur *rasa* juga memainkan peran penting. Dalam huruf '*Tjaraka*', terkandung tiga unsur pokok, yakni: (1) Tja (C) sebagai 'Cipta'; (2) Ra (R) sebagai 'Rasa'; dan (3) Ka (K) sebagai 'Karsa'. Di sini jelas bahwa unsur *rasa* yang berada di antara 'Cipta' dan 'Karsa' berfungsi sebagai jembatan atau unsur tengah yang menghubungkan unsur Cipta dan Karsa (Dharsono, 2007 : 106). Ini ada kemiripan dengan posisi Estetika yang dirumuskan oleh seorang filsuf Jerman, I. Kant (1724-1804), yang melihat Estetika (*to feel*) sebagai jembatan penghubung antara Pengetahuan Teoretis (*to know*) dan Pengetahuan Praktis, Etika (*to will*).

Ketiga dimensi 'Realitas Absolut' (Kasunyatan) sebenarnya menggambarkan ketiga aspek *Brahman* sendiri, yakni: Ada (*Sat*), Kesadaran (*Chit*), dan Kebahagiaan (*Ânanda*). Metode untuk mencapai ketiga dimensi Kasunyatan tersebut terkait erat dengan ketiga kodrat-kemampuan manusia, yakni: Cipta, Rasa dan Karsa.

Pada umumnya Filsafat Timur menganut paham bahwa dalam diri manusia terdapat sifat atau unsur ilahi. Dalam filsafat *Vedânta*, misalnya, akhirnya orang akan sampai pada kesimpulan bahwa *Âtman* adalah identik dengan *Brahman*. Menurut Abhinavagupta, *santa* sebagai 'rasa' ke-9, adalah 'rasa' yang terkait dengan tujuan hidup manusia,⁴ yakni: *Mokca*. Filsafat Timur (Hinduisme) menawarkan banyak jalan untuk mencapai *Mokca* (V. Raghavan, 1975 : 142). Ketiga jalan utama adalah Devosi (*Bhakti*), Tindakan (*Karma*), dan Pengetahuan (*Jñâna*). Ketiga jalan ini terkait dengan ketiga kodrat kemampuan manusia yakni: Kehendak, Kearifan, Cinta (*Will-Wisdom-Love*).

Dalam *Bhâgavata-muktâphala* dan komentar *Kaivalyadîpikâ*, Bopadeva dan Hemâdri mengembangkan ide *Bhakti* sebagai *rasa* yang utama. Dalam *Bhâgavata-PurâGa* diuraikan tentang 9 tahap devosi⁵ dan *rasa Bhakti* tersebut memiliki 9 macam *rasa*, yakni: *CE[Egâra (love)*, *Bîbhatsa (disgust)*, *Raudra (passion)*, *Adbhuta (wonder)*, *Bhayânaka (terror)*, *Vîra (heroism)*, *Hâsya (mirth)*, *KaruGa (compassion)*, dan *Úânta (composure)* (V. Raghavan, 1975 : 143).

Seperti yang telah disinggung secara sekilas di atas bahwa ungkapan *rasa* juga terdapat dalam cerita epos seperti *Mahâbhârata*, *RâmâyaGa*, *Vishnu PurâGa*, dll. Dalam khasanah musik tradisi Timur, juga terdapat banyak unsur ‘*rasa*’. Menurut V. Raghavan, mungkin yang membuat *Úânta* sebagai *rasa* ke-sembilan adalah kaum Buddhis⁶ dan Jaina. *Santa* merupakan dasar dari semua *rasa* (V. Raghavan, 1975: xviii-xix). Ânandavardhana menunjukkan bahwa *rasa* yang diungkapkan dalam epos *Mahâbhârata* adalah *rasa* kesembilan, yakni: *Úânta*. Mengapa? Karena dalam epos *Mahâbhârata*, mengandung unsur-unsur yang merujuk pada *rasa* damai dan tenang (*Úânta*), yakni: *para Zshi, Mokca, Vânaprastha* dan *SaCnyâsa*. *Úânta* adalah *rasa* dari *Mokca-kâma*. (V. Raghavan, 1975: 17, 19).

Menurut Abhinavagupta, dalam *Úânta* kita dapat melihat serta menikmati *Anubhâva*⁷ seperti hilangnya nafsu (*kâma*), amarah (*krodha*) serta kejahatan lainnya secara perlahan-lahan. Sastra, puisi dan drama tidak dapat membatasi diri mereka hanya pada ketiga tujuan hidup (*Purucârtha*) pertama (*artha, kâma* dan *dharma*), namun harus memuliakan dirinya dengan merangkul tujuan hidup ke-empat, tujuan terakhir, yakni *Mokca*. Sikap untuk mencapai *Mokca* adalah ‘ketenangan’ (*CEama*), dan *Úânta* adalah *rasa* drama yang menggambarkan usaha untuk mencapai *Mokca* (V. Raghavan, 1975: 30). Bahkan *CEama* dianggap menjadi tujuan tertinggi yang harus dicapai oleh manusia. Tujuan akhir epos *Mahâbhârata* adalah mendudukkan ketiga faktor utama, yakni: *Dharma, CEama* dan *Mokca*. Dalam komentarnya atas *Bhagavad-Gîtâ*, Abhinavagupta berkata bahwa buah utama dari epos *Mahâbhârata* adalah *Mokca*, sedangkan *Dharma*, dll., adalah untuk perkembangannya. Kcemendra, murid Abhinavagupta, mempertahankan *Úânta* sebagai ajaran *Mahâbhârata*. Dia bahkan melihat

Úânta tertinggi dalam *RâmâyaGa*, sedangkan Ânandavardhana melihat 'welas-asih' (*karuGâ*) sebagai tujuan puncak dalam *RâmâyaGa* (V. Raghavan, 1975 : 34-35). √

Daftar Pustaka

Coomaraswamy, A., *The Mirror of Gesture*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1987.

Coomaraswamy, Rama P (ed.), *The Essential of Ananda K. Coomaraswamy*, Bloomington, Indiana: World Wisdom, Inc., 2004.

Dharsono (Sony Kartika), *Estetika*, Bandung: Penerbit Rekayasa Sains, 2007.

Grimes, John., *A Concise Dictionary of Indian Philosophy*, Albany: State University of New York Press, 1996.

Hartoko, Dick., *Manusia dan Seni*, Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1986.

Raghavan, V., *The Number of Rasa-s, Adyar*, Madras: The Adyar Library and Research Centre, 1975.

Subramanya Sastri, Pandit S. & Ayyangar, Srinivasa T.R. (trans.), *Saundarya-Laharî (The Ocean of Beauty)* of Úrî ÚaCkara-Bhagavatpâda, Adyar, Madras: The Theosophical Publishing House, 1985.

Subramanian, V.K. (trans.), *Saundaryalaharî of ÚaEkarâcârya*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1993.

Catatan akhir

¹ Teks klasik tentang teater yang diperkirakan ditulis oleh Bharata pada sekitar abad ke-5 atau ke-6 M.

² Menurut A. Coomaraswamy, kata 'Natya' mengimplikasikan baik akting dan tarian. Akting merupakan sebuah seni puitis, sebuah penafsiran atas hidup, sedangkan seni akting Barat modern lebih merupakan sebuah prosa, sebuah imitasi; lihat Ananda Coomaraswamy (trans.),

The Mirror of Gesture (Being The Abhinaya Darpana of

Nandikesvara), hal. 5.

³ Kata Sanskerta yang diturunkan dari akar kata kerja bh (to become, to exist), artinya state of being, existence, emotion, feeling, spiritual attitude, becoming; lihat John Grimes, *A Concise Dictionary of Indian Philosophy*, hal. 87.

⁴ Ke-empat tujuan hidup (Purusarthas) adalah Dharma, Artha, Kama dan Moksa; lihat V. Raghavan, *The Number of Rasa-s*, hal. 147.

⁵Ke-sembilan tahap devosi adalah Mendengarkan nama suci (Zravana), Pujian (K+rtana), Mengingat Tuhan (Smarana), Pelayanan (Pdasevana), Ritual (Arcan), Bersujud di depan gambar Ilahi (Vandana), Devosi yang melayani (Dsya), Persahabatan dengan Tuhan (Skhya) dan Mempersembahkan diri (tma-Nivedana); lihat G. Feuerstein, *The Yoga Tradition*, hal. 49; bdk. John Grimes, *A Concise Dictionary of Indian Philosophy*, Albany: State University of New York Press, 1996.

⁶ Cerita Buddhis, Ngnanda dianggap sebagai contoh pertama serta satu-satunya yang mendukung rasaZnta; di bidang teater, Asvagosha mungkin merupakan contoh awal yang melihat Znta sebagai rasa yang dominan; lihat V. Raghavan, *The Number of Rasa-s*, hal. 25, 40.

⁷ Anubhva (Skt.) artinya yang menunjukkan sebuah perasaan. Dalam estetika India, Anubhva merupakan salah satu faktor penyebab efisien dari esensi kebahagiaan (rasa). Ia adalah efek atau manifestasi dari sebuah emosi. Semua perubahan fisik yang mengikuti sebuah emosi adalah Anubhva; lihat John Grimes, *A Concise Dictionary of Indian Philosophy*, hal. 40.

SENI DAN ESTETIKA: PERSPEKTIF ANTROPOLOGI¹

G. R. Lono Lastoro Simatupang

Pengantar

Perkembangan teknologi transportasi dan komunikasi membuahakan peningkatan frekuensi, kuantitas dan kualitas perjumpaan diri manusia (*self*) dengan manusia lain (*others*) dengan segala perbedaannya (*difference*) maupun kesamaannya (*similarity*). Perjumpaan tersebut tidak berlangsung dalam konteks netral, melainkan senantiasa terjadi dalam balutan relasi kuasa (ekonomi, politik, budaya). Tidak mengherankan bila seiring dengan meningkatnya perjumpaan muncul kesadaran dan pertanyaan tentang diri - yang seringkali diikat secara spasial. Dalam situasi semacam itu, Homi K. Bhaba (1994:34) menilai “*Culture only emerges as a problem, or a problematic, at the point at which there is a loss of meaning in the contestation or articulation of everyday life, between classes, genders, races, nations.*” (Budaya hanya tampil sebagai sebuah problem, atau problematik, pada titik di saat terjadi kekalahan makna dalam persaingan atau artikulasi kehidupan sehari-hari antar kelas, jender, ras, bangsa.)

Tulisan ini bertolak dari pemahaman mengenai kondisi pergaulan budaya seperti tergambar secara sangat ringkas di atas, serta dimaksudkan untuk memperkenalkan sudut pandang (perspekti antropologi masa kini terhadap budaya, khususnya seni dan estetika, beserta dinamikanya. Perspektif antropologi masa kini terbangun sebagai konsekuensi dan penempatan liyan (*others*) sebagai subyek kajian yang dipahami seturut cara pandang mereka dengan cara pengamatan terlibat (*participatory observation*) dalam konteks kehidupan nyata mereka. Cara kerja keilmuan antropologi yang induktif dan *emic* ini antara lain terwujud dalam

pemberian perhatian yang besar kepada bahasa dan istilah lokal. Dalam antropologi nalar awam (*common sense*) dan praktik keseharian diperlakukan sebagai batu penyusun konsep dan teori yang dibangunnya.

Tentang Istilah Seni

Dewasa ini orang memakai kata 'seni' sebagai padanan dan *art* dalam bahasa Inggris. Meskipun banyak orang tanpa ragu menyamakan *art* dengan seni, namun kiranya lebih sedikit orang yang menyadari perbedaan nuansa kedua istilah itu, ataupun asal-usul dan perubahan arti masing-masing kata. Bagian pertama ini akan menelusuri jejak perjalanan kedua kata tersebut serta mendiskusikan beberapa permasalahan yang terdapat dalam penyamaan pengertian antara *art* dan seni.

Kata *art* memiliki sejarah yang panjang. Pada awalnya *art* berasal dari *artem* (Latin), berarti ketrampilan, kecakapan, *skill*; dan arti ini masih tetap dipergunakan hingga kini. Namun demikian, di Eropa abad pertengahan kata *art* dipakai untuk merujuk pada muatan kurikulum pendidikan yang terdiri dari *grammar, logic, rhetoric, arithmetic, geometry, music, dan astronomy*. Sementara itu, *artist* dan *artisan* digunakan untuk merujuk pada orang-orang trampil pada umumnya atau khususnya mereka yang trampil dalam salah satu dan tujuh bidang berikut: sejarah, puisi, komedi, tragedi, musik, tan dan astronomi. Dalam perkembangannya *art* dipakai secara lebih sempit lagi untuk merujuk pada kegiatan melukis, menggambar, mengukir/memahat dan membuat patung. Juga berkembang pembedaan antara *artist* dan *artisan*; yang awal merujuk pada orang trampil yang disertai kreativitas, intelektualitas dan imajinasi - yang berikutnya merujuk pada orang yang sekedar trampil, mirip pengertian tukang (Williams, 1988: 40-42).

Kata 'seni' yang sekarang kita gunakan sebagai padan kata dan *art* memiliki perjalanannya sendiri. 'Seni' berasal dari bahasa Melayu yang berarti 'kecil.' Penggunaan kata 'seni' dalam pengertian 'kecil' ditemukan, antara lain, dalam sebuah sajak berjudul 'Sesudah Dibajak' karya S. T. Alisyahbana tahun 1936. Pada salah satu larik sajak tersebut tertulis kalimat "Sedih seni mengiris kalbu." Di sini 'seni' dipakai dalam arti kecil. Serupa dengannya, Taslim Ali pun pernah memakai kata 'seni'

dalam pengertian yang sama di tahun 1941. Dalam sajaknya yang bertajuk ‘Kepada Murai’ tertulis “Hiburkan hatiku/Unggasku seni” (Sumardjo, 2000: 41-45, Soedarso, 2006: 6). Penggunaan ‘seni’ dalam pengertian kecil seperti itu sudah sangat jarang kita temukan sekarang. Mungkin saat ini jejak kata ‘seni’ dalam pengertian ‘kecil’ hanya dapat kita jumpai dalam istilah ‘air seni’ yang berpadanan dengan ‘air kecil’ (misalnya dalam frasa ‘buang air kecil’ sebagai lawan kata dan ‘buang air besar’). Namun demikian penggunaan kata ‘seni’ dalam pengertiannya seperti sekarang juga sudah diitemukan pada masa itu, dan memiliki daya tahan hidup yang lebih panjang dari pada arti pertama.

Kiranya juga penting kita ingat bahwa tidak semua bahasa daerah di Nusantara ini memiliki kata yang sepadan dengan seni dalam artinya seperti sekarang. Coba kita periksa: Apa padanan kata ‘seni’ dalam bahasa Batak Toba, Minangkabau, Bugis, Mandar, Toraja, Minahasa, Kodi, Ende, Dawan, Tetun, Ambon, Ternate, atau MarindAnim? Barangkali padanan kata itu sulit ditemukan pada bahasa-bahasa daerah kita. Ketiadaan kosa kata padanan ‘seni’ tidak hanya terdapat di bahasa-bahasa daerah di wilayah Nusantara. Sebuah surat kabar di Belanda pernah menuliskan “*A thousand African languages and no word for art*” (Ada ribuan bahasa di Afrika dan tak ada kata untuk seni) (Schipper, 2000: 168).

Kalaupun bahasa daerah tertentu memiliki padanan kata seni, biasanya kata tersebut sudah jarang digunakan atau penggunaannya telah mengalami pergeseran arti. Dalam bahasa Jawa, misalnya, terdapat kata ‘*rawit*’ yang memiliki pengertian ‘kecil’ “*Rawit*” dalam arti kecil antara lain dijumpai dalam kata ‘*lombok rawit*.’ Namun dan kata dasar ‘*rawit*’ juga kita jumpai kata bentukan ‘*karawitan*,’ dan ‘*pengrawit*.’ Dalam dua istilah terakhir tersebut terjadi perkembangan pengertian dan ‘kecil’ menjadi ‘halus,’ ‘rumit.’ Dalam contoh yang belakangan, ‘*rawit*’ bersepadan dengan ‘seni’ dalam bahasa Melayu. Penamaan ‘seni karawitan’ yang sekarang dipakai untuk menyebut salah satu jenis seni musik orang Jawa sebenarnya merupakan pengulangan yang berlebihan.

Apabila pada suatu bahasa daerah tidak ditemukan padanan kata ‘seni,’ apakah hal itu berarti pemilik bahasa tersebut tidak memiliki gejala yang setara atau dapat dianggap setara dengan ‘seni?’ Pertanyaan

ini barangkali tanpa ragu-ragu akan dijawab:”Tentu saja tidak!”.” Apa sebenarnya yang terjadi pada orang-orang yang memiliki gejala ‘seni’ namun tidak memiliki istilah yang sepadan dengan ‘seni?’ Salah satu kemungkinan jawabannya adalah cara mereka memberi nama, mengelompokkan, dan memperlakukan gejala ‘seni’ berlainan. Sekedar sebagai contoh, di kalangan orang Batak Toba dikenal kata *tortor*. Istilah *tortor* merujuk pada salah satu sistem gerak tubuh yang berpola tertentu dan teratur seiring dengan bunyi-bunyian alat musik yang menyertainya. Sepintas lalu *tortor* tampaknya dapat disetarakan dengan istilah tari atau joget. Namun di kalangan orang Batak Toba aktivitas tersebut tidak diletakkan ke dalam satu istilah kategorial ‘seni’, melainkan ke dalam kelompok dengan aktivitas-aktivitas lain yang bisa kita sebut ‘upacara.’ Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa pada orang Batak Toba bahkan tidak terdapat istilah yang bertepatan dengan ‘tari.’

Kajian antropologi terhadap berbagai gejala yang menyerupai ‘seni’ di berbagai masyarakat di dunia kerap kali menunjukkan hal semacam itu. Yang kita pandang sebagai ‘seni’ ternyata oleh pemangku budayanya sendiri ditempatkan sebagai bagian dan ritual, sihir, penyembuhan, atau bahkan menyatu dengan tatacara peradilan setempat (Layton, 1991; Coote & Shelton, 1994).

Dan ulasan di atas dapat kita tarik pelajaran bahwa penggunaan kata ‘seni’ sebagai padanan ‘*art*’ sebagaimana lazim kita lakukan dewasa ini sebenarnya merupakan penyamarataan atau penyederhanaan atas berbagai kemungkinan gagasan mengenai tindakan dan hasil tindakan manusia beserta nilai yang dilekatkan padanya. Tentu saja, penyamarataan itu dilakukan karena bentuk, ciri-ciri dan sifat tindakan maupun hasil tindakan tersebut memiliki sejumlah kemiripan dengan bentuk, ciri-ciri, sifat tindakan dan hasil tindakan yang lazim kita kategorikan sebagai ‘seni,’ namun demikian penyamarataan yang menutup mata terhadap perbedaan gagasan dan nilai yang ada di balik tindakan dan hasil tindakan tersebut bisa berakibat pada munculnya kesalahpahaman atau bahkan pelecehan.

Wujud Seni

Seperti telah disinggung di atas, penyederhanaan dan penyamarataan penyebutan berbagai materi dan tindakan sebagai ‘seni’

dimungkinkan karena adanya keserupaan perwujudan. Pertanyaannya kemudian, materi dan tindakan yang berwujud yang seperti apakah ‘seni’ itu? Serupa dengan pengkaji seni dan disiplin ilmu lain, para antropolog juga dipusingkan dengan pertanyaan ini.

Dalam pandangan umum, seni biasanya dibedakan dan gejala dan peristiwa yang lain, misalnya ilmu pengetahuan, agama, adat, pengobatan; bahkan seni juga dibedakan dari kriya. Sering pula seni dibedakan dengan yang alami dengan menyatakan bahwa istilah seni hanya tepat digunakan untuk menyebut kategori tindakan dan hasil tindakan manusia tertentu. Namun pembedaan itu sejatinya juga memuat tumpangtindih.

Perihal Estetika

Seni sebagaimana dimengerti orang saat ini sering dikaitkan dengan estetika. Bohdan Dziemidok (1994) menyatakan bahwa dewasa ini estetika memiliki empat pengertian. Menurut Dziemidok,

In its modern meaning aesthetics is most frequently understood as a philosophical discipline which is either a philosophy of aesthetic phenomena (objects, qualities, experiences and values), or a philosophy of art (of creativity, of artwork and its perception) or a philosophy of art criticism taken broadly (metacriticism), or, finally, a discipline which is concerned philosophically with all three realms jointly. (Dziemidok, 1994: 4)

(Dalam pengertian modern, estetika paling sering dipahami sebagai sebuah disiplin filsafat yakni apakah sebagai filsafat fenomena estetik (obyek, kualitas, pengalaman dan nilai), atau filsafat seni (kreativitas, karya seni dan persepsi terhadapnya) atau filsafat kritik seni secara luas (metakritisisme), atau, akhirnya, sebagai sebuah disiplin keilmuan yang secara filsafati berurusan dengan ketiga hal di atas seluruhnya.)

Di antara keempat pengertian tersebut pemahaman yang lebih banyak dijumpai adalah sebagaimana pengertian pertama Dziemidok. Estetika sering diartikan secara sempit sebagai ilmu tentang keindahan; sedangkan keindahan umumnya dipahami sebagai kualitas atau sifat

tertentu yang terpancar dan suatu bentuk (*form*), atau lebih tepatnya hubungan spasial dan temporal antar elemen penyusun bentuk. Sifat atau kualitas semacam itu diungkap dalam istilah indah-jelek, serasi-janggal, baik-buruk, menarik-membosankan, merdu-sumbang, dan lain sebagainya. Singkat kata, umumnya orang menganggap bahwa keindahan terdapat dalam gejala atau wujud itu sendiri; dalam tindakan, benda, suasana yang berlangsung itu sendiri. Keindahan dipandang seakan-akan berada di luar diri manusia yang mengalami.

Cara pandang demikian berpeluang menimbulkan masalah. Bukankah tidak semua orang, bahkan tidak setiap orang Jawa, dapat mengalami keindahan tari Bedhaya yang dikatakan adiluhung? Masalah dan cara pandang demikian dapat ditelusuri dari dua akar permasalahan: penyempitan arti estetika sebagai keindahan, dan soal peletakan keindahan di luar diri manusia.

Salah satu cara yang ditempuh para antropolog untuk menghindari jebakan peristilahan yang mengekang adalah dengan merunut asal kata (etimologi) estetika. Istilah estetika (*aesthetic*) yang dipakai dalam dunia seni sebenarnya memiliki akar kata yang sama dengan istilah anestesi di kalangan medis, yaitu kata *aisthesis* dalam bahasa Yunani yang berarti persepsi inderawi (*perception by the senses*) - atau singkatnya rasa (Losche, 1997: 4). Serupa dengan Losche, Howard Morphy (1994: 181) mengemukakan bahwa "*Aesthetics is concerned with how something appeals to the senses - in the case of paintings, with the visual effect they have on the person looking at them.*" (Estetika berhubungan dengan perihal bagaimana sesuatu meminta perhatian indera - dalam kasus lukisan yakni efek visual yang dihasilkan pada orang yang melihatnya.) Sudah barang tentu efek yang dihasilkan tersebut tidak terbatas pada munculnya rasa indah. Dalam pengertian yang paling luas tersebut tidak hanya terkandung pengertian rasa dalam pengertian seluas-luasnya, termasuk rasa sakit, kemuakan, kegusaran, jijik, gairah, dan lain sebagainya. Segala macam rasa tersebut merupakan tanggapan manusia yang diperoleh lewat indera penglihat, peraba, pencium, pencecap, dan pendengarnya. Estetika, dengan demikian, pada dasarnya merupakan tanggapan manusia atas pengalaman ketubuhannya. John E. Kaemer, seorang antropolog yang mengkaji musik, mencatat:

Although the Western aesthetic has long been concerned with concepts of beauty, it has more recently developed into a treatment of the overall value given to the 'fine arts.' Thus, the term "aesthetics" today often refers to the general value given to music legitimated by the elite, including symbolic or pragmatic values not necessarily associated with aspects of beauty. (Kaemer, 1993:214)

(Kendati sudah sejak lama estetika Barat berurusan dengan konsep keindahan, belakangan berkembang pada pengertian yang mencakup seluruh nilai pada "seni adiluhung." Dengan demikian, istilah "estetik" kini sering merujuk pada keseluruhan nilai yang diberikan pada musik yang dilegitimasi oleh elit, termasuk di dalamnya nilai-nilai simbolik dan pragmatik yang tidak harus terkait dengan aspek keindahan.)

Sebagai tanggapan manusia atas pengalaman ketubuhan, estetika tentu saja bersifat budayawi (kultural); dalam arti bahwa tanggapan atas pengalaman-pengalaman tadi diperoleh manusia lewat proses pembudayaan diri – internalisasi nilai-nilai yang berlaku dalam masyarakat melalui berbagai macam interaksi sosial. Tidak salah bila dikatakan bahwa seni merupakan sebuah sistem budaya (Geertz, 1983). Artinya, nilai-nilai rasa (estetis) tersebut diberikan, dilekatkan, dibiasakan oleh masyarakat sebagai semacam pedoman interaksi bagi pribadi-pribadi warga masyarakat.

Memang benar bahwa nilai-nilai indah-jelek, gelisah-tenang, baik-buruk, serasi-janggal, dan sebagainya niscaya memerlukan kehadiran gejala yang dinilainya; juga tidak salah apabila dikatakan bahwa keberadaan gejala tersebut ikut menentukan nilai yang dapat atau tidak dapat dilekatkan padanya. Seperti dinyatakan Warren L. d'Azevedo, estetika adalah "*... the qualitative feature of the event involving the enhancement of experience and the present enjoyment of the intrinsic qualities of things.*" ... "(dalam Kaemer, 1993: 125; garis bawah penulis).³ Sementara itu, kualitas intrinsi dalam kasus musik, "*... include features such as tone quality, rhythmic patterns, or melodies that appreciated for their own sake.*" (d'Azevedo dalam Kaemer, 1993: 215).⁴

Namun demikian, kiranya berlebihan bila dikatakan bahwa nilai-

nilai rasa itu terkandung dalam diri gejala estetis itu sendiri. Di luar manusia yang mengalaminya. Lebih tepat bila dikatakan bahwa nilai-nilai rasa (estetika) merupakan hasil interaksi antara manusia dengan gejala-gejala (estetis) yang dialaminya. Keduanya terkait secara dialogis, bahkan dialektis.

Pandangan Kaemer bahwa estetika merupakan nilai yang dilegitimasi oleh elit menunjukkan sisi lain dan pemahaman antropologi, yakni kehadiran ukuran dan berperannya relasi kuasa dalam penentuan ukuran tersebut. Adanya unsur ukuran dalam estetika dinyatakan gamblang oleh Morphy, demikian:

'Aesthetics' as I have employed the term implies the existence of a scale of judgement or at least a standard that has to be achieved or properties that have to be created in an object if it is to be successful. (Morphy, 1994: 183, garisbawah penulis).

(‘Estetika’ sebagaimana saya gunakan memuat pengertian adanya skala penilaian, atau paling tidak sebuah standard yang harus dicapai atau harus diciptakan pada suatu obyek agar obyek tersebut [dinilai] sukses.”)

Kendati Morphy menyatakan bahwa estetika merupakan ukuran nilai dilegitimasi oleh elit, kiranya kita tidak perlu terburu-buru mengartikan elit dengan elit politik, atau elit ekonomi, atau elit kultural. Saya pikir masing-masing kategori elit atau campuran dan ketiganya berpeluang untuk berperan melegitimasi nilai-nilai estetis. Yang lebih penting dan itu, bagi saya, adalah bahwa penetapan standard atau ukuran estetika senantiasa memiliki dimensi kekuasaan, baik itu pada (misalnya) kraton atau pun rakyat.

Beranjak dari pemahaman serupa, belakangan Maruska Svasek (2007) melangkah lebih jauh dengan memberi perhatian terutama pada proses pembentukan atau konstruksi nilai estetis. Dia menyarankan untuk lebih memperhatikan estetikanisasi (*aestheticisation*). Svasek menggunakan istilah estetikisasi untuk mengkonseptualisasikan “...*the process by which people interpret particular sensorial experiences as valuable and worthwhile. Disconnecting the notions of ‘art’ and ‘aesthet-*

ics', I shall argue that processes of aestheticisation take place within and outside artistic fields of practice." (Svasek, 2007: 9).⁵

Menggunakan persepektif tersebut, Svasek menjangkau pembahasan tentang pemberian nilai-nilai pada obyek dan gejala inderawi dengan mengajukan dua konsep utama, yakni *transit* dan *transition*. Yang ia maksud dengan *transit* adalah perpindahan gejala terindra (obyek) dan satu konteks keberadaan ke konteks keberadaan lainnya. Sementara itu, seiring dengan perpindahan tersebut terjadi pula pergeseran atau perubahan nilai yang dilekatkan orang pada obyek tersebut. Proses yang terakhir inilah yang ia sebut dengan *transition*. Melalui kedua konsep tersebut Svasek membicarakan dinamika estetikasi yang berlangsung tatkala obyek-obyek ritual diberi nilai estetik, obyek sehari-hari dijadikan karya seni, termasuk di dalamnya perihal penyematan nilai ekonomis kepada gejala seni (komoditisasi).

Akhirkalam

Mengakhiri tulisan ini, penulis mengajukan beberapa pertanyaan reflektif untuk direnungkan atau didiskusikan:

1. Mungkinkah dapat dirumuskan sesuatu yang bernama Estetika Nusantara? Apa pengertian Nusantara dalam istilah tersebut? Apakah menunjuk suatu lokasi? Suatu sistem budaya?

2. Apakah estetika Jawa bersifat monolitik (tunggal) ataukah beraneka? Tepatkah bila seni rakyat Ponorogo dinilai berdasarkan standard estetika "*wiraga, wirama, dan wirasa*"?

3. Standard estetik macam apa yang terkandung dalam pernyataan orang Madura 'lebur' (Bouvier, 2002)?

4. Bagaimana bentuk relasi kuasa yang berlangsung dalam proses pembentukan standard nilai-nilai estetik (estetikasi)? Siapakah pemegang otoritas standard estetik? Seberapa besar ruang otonomi artis sebagai elit artistik dalam proses tersebut? Dibandingkan dengan elit politik? Dengan elit ekonomi?

5. Di mana posisi Anda dalam jagat estetika yang terus bergerak ini?

"One has to realize that any generalizations concerning such di-

verse and mutable phenomena as art and the aesthetic experience are very risky but there is no need to abandon such generalization altogether.” (Dziemidok, 1994:7)

Semoga bermanfaat. v

Daftar Pustaka

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*, London & New York: Routledge

Bouvier, H el ene. 2002. *L ebur! Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*. Jakarta: Forum Jakarta-Paris, Ecole francaise d’Extr eme Orient, Yayasan Asosiasi Tradisi Lisan, Yayasan Obor Indonesia.

Coote, Jeremy. 1994. ‘Marvels of Everyday Vision’: The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes,’ dalam *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Jeremy Coote & Anthony Shelton (eds.). Oxford, New York, Toronto: Oxford University Press Inc.

Coote, Jeremy & Shelton, Anthony (eds.). 1994. *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford, New York, Toronto: Oxford University Press Inc.

Dziemidok, Bohdan. 1994. ‘Aesthetics.’ dalam *The Blackwell Dictionary of Twentieth-Century Social Thoughts*. William Outhwaite & Tom Bottomore (eds.). Oxford: Basic Blackwell.

Geertz, Clifford. 1983, ‘Art as Cultural System,’ dlm. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books.

Hobart, Angela & Kapferer, Bruce (eds.). 2007. *Aesthetics in Performance. Formations of Symbolic Construction and Experience*. Berghahn Books.

Kaemer, John. E.. 1993. *Music in Human Life. Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.

Layton, Robert. 1991. *The Anthropology of Art. Second edition*. Melbourne: Cambridge University Press.

Morphy, Howard. 1994. "From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu" dalam *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Jeremy Coote & Anthony Shelton (eds.). Oxford, New York, Toronto: Oxford University Press Inc.

Schipper, Mineke. 2000. Book review atas *Beauty in Context: Towards an Anthropological Approach to Aesthetics*, *Research in African Literatures*, Winter, 31, 4, hal. 168

Simatupang, G. R. Lono Lastoro. 2002. *Play and Display. An Ethnographic Study of Reyog Ponorogo in East Java, Indonesia*. Disertasi, Universty of Sydney.

Soedarso, Sp., 2006, *Trilogi Seni. Penciptaar, Esistensi, dan Kegunaan Seni*, Yogyakarta: Badan Penerbit ISI.

Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: Penerbit ITB.

Svasek, Maruska. 2007. *Anthropology, Art and Cultural Production*. London and Ann Arbor: Pluto Press.

Williams, Raymond, 1988 (1976), *Keywords. A vocabulary of culture and society*, London: Fontana Press.

Wiriyomartono, Bagoes P., 2001, 'Seni dan Keindahan dalam Budaya Jawa,' dalam *Pijar-Pijar Penyingkap Rosa. Sebuah Wacana Seni dan Keindahan dan Plato sampai Derrida*, Jakarta: PT Gramedia Pustaka.

Catatan Akhir

¹ Makalah disampaikan dalam Seminar "Estetika Nusantara", Program Pascasarjana, Institut Seni Indonesia, Surakarta, 4 Nopember 2010. Sebagian materi pernah disampaikan dalam Workshop Tradisi Lisan, Seni Tradisi Lisan Sebagai Wahana Komunikasi yang Sangat Efektif di Tengah Masyarakat yang Sedang Berubah, Yogyakarta: Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional, 6 September 2006.

³ Fitur kualitatif suatu peristiwa meliputi pengayaan pengalaman dan penikmatan atas kualitas intrinsik sesuatu.

⁴ Kualitas intrinsik dalam musik meliputi kualitas nada, pola ritmik,

atau melodi yang dinilai karena keberadaan unsur-unsur musikal itu sendiri.

⁵ Proses yang dilalui orang untuk menafsir pengalaman inderawi sebagai sesuatu yang bernilai dan berharga. Dengan memisahkan 'seni' dan 'estetika' saya akan berargumen bahwa proses estetikasi berlangsung di dalam dan di luar arena praktik artistik.

ESTETIKA JAWA DALAM KONTEKS DESAIN INTERIOR DAN ARSITEKTUR

Oleh: Rahmanu Widayat

Estetika Jawa sudah sering diungkap, namun dalam ranah desain interior dan arsitektur tradisional Jawa, belum dirumuskan. Penulis berusaha menyusun rumusan estetika Jawa terkait dengan itu. Harapannya rumusan ini dapat digunakan sebagai perspektif untuk mengkaji desain interior dan arsitektur Jawa. Tidak seperti selama ini untuk mengkaji milik sendiri kadang-kadang meminjam teori dari Barat. Sehingga hasil analisisnya kadang-kadang kurang tepat. Ibaratnya melihat dengan kaca mata sendiri lebih jelas dibandingkan memakai kaca mata orang lain. Tentu rumusan ini jauh dari sempurna, dan penulis berharap masukan dari berbagai kalangan demi sempurnanya rumusan ini.

Pendahuluan

Ketika hal-hal yang berbau lokal makin tergusur oleh derasnya laju globalisasi, barulah kita menyadari dan berusaha untuk mempertahankan atau melestarikan warisan budaya Jawa. Terkait hal tersebut dan semangat pendokumentasian dalam tataran akademis dilakukanlah lewat penelitian-penelitian. Berdasarkan pengalaman penulis, menunjukkan banyak objek-objek material milik kita di Jawa, hasil dari kecerdasan lokal yang berwujud kesenian, desain interior, dan arsitektur sering dijadikan bahan studi. Tetapi paradigmanya sebagai objek formal seperti konsep maupun teori-teori datang dari Barat. Paradigma estetika atau keindahan sebagai salah satu alat analisisnya pun menggunakan rumusan-rumusan para ahli dari Barat. Bahkan istilah estetika yang akrab dengan telinga masyarakat Jawa itu sendiri datang

dari luar. Saat banyak orang berwacana tentang estetika Nusantara, kita yang berasal dari Jawa untuk mengkaji objek material Jawa akan terasa *wagu* ketika menggunakan istilah *kaendahan* atau *kaelokan Jawa* sebagai pengganti istilah estetika (mudah-mudahan ke depan tidak).

Maaf, penulis pun belum berani menggunakan kata *kaendahan* atau *kaelokan* untuk mengganti istilah estetika ketika membuat tulisan ini, nanti dikira fanatik Jawa. Namun ada semangat dari penulis untuk mencoba menggali rumusan estetika Jawa bertalian dengan desain interior dan arsitektur Jawa. Walaupun hasilnya jauh dari sempurna. Harapannya adalah berupa konsep keindahan yang berbeda dengan konsep yang datang dari Barat. Walaupun belum tentu menjadi sebuah teori, paling tidak sebagai sebuah konsep yang dapat digunakan sebagai alternatif perspektif untuk mengkaji milik sendiri. Tentunya mengkaji milik sendiri dengan kaca mata kita sendiri menjadi lebih pas dibandingkan meminjam kaca mata orang lain. Lebih dari itu dapat ditelusuri wujud karya berdasarkan aplikasi estetika lokal dalam desain interior dan arsitektur Jawa. Lebih jauh lagi harapannya dapat digali nilai-nilai kearifan terkait dengan estetika Jawa sehingga lebih jelas hubungannya dengan pola kehidupan masyarakat pendukungnya. Masyarakat agraris yang menjadi pendukung interior dan arsitektur tradisional Jawa melahirkan karya-karya yang mempunyai nilai estetis berdasarkan kearifan lokal. Kearifan lokal yang telah mengkristal menjadi pedoman kehidupannya dalam berpikir, bertingkah laku, dan terwujud dalam artefak, itulah yang perlu dikaji.

Warisan kekayaan budaya Jawa berupa pemikiran-pemikiran, pola tingkah laku masyarakat, dan karya estetis masa lalu selayaknya digali, didokumentasi dan dikembangkan serta dimanfaatkan untuk kepentingan masa kini. Atau kita biarkan saja tergerus dengan lajunya roda globalisasi yang makin lama makin kencang. Tentunya bukan itu, untuk itulah penulisan ini dilakukan sebagai salah satu penangkal atau penghambat atau kalau boleh berharap nantinya dapat berjalan berdampingan dengan hal-hal yang datangnya dari luar. Konsep estetika Jawa yang berkaitan dengan desain interior dan arsitektur tradisional Jawa bertebaran di mana-mana dan belum dikumpulkan serta dianalisis menjadi sebuah pedoman sebagai perspektif untuk mengkaji obyek material. Sejatinya perlu

keberanian untuk merumuskannya menjadi pedoman yang utuh, karena hal itu memang tidak mudah.

Berdasarkan hal tersebut di atas muncul persoalan-persoalan sebagai berikut: Seperti apa konsep-konsep estetika Jawa itu? Bagaimana rumusan estetika Jawa yang bertalian dengan desain interior dan arsitektur tradisional Jawa? Dan bagaimana aplikasi rumusan estetika Jawa itu untuk mengkaji desain interior dan arsitektur tradisional Jawa?

Estetika Barat dan Estetika Lokal (Jawa)

Istilah estetika yang akrab ditelinga kita itu memang bukan asli milik kita, istilah estetika muncul tahun 1750 oleh filsuf bernama Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 -1762). Estetika diambil dari bahasa Yunani kuno *Aestheton* yang artinya : kemampuan melihat lewat penginderaan. Istilah estetika (*Aesthetica*) dipopulerkan oleh Immanuel Kant (1724 – 1804) (Jakob Sumardjo, 2000: 24). Pengertian secara umum adalah hal-hal yang mempelajari tentang keindahan, baik sebagai objek yang disimak dari karya-karya seni (termasuk desain interior dan arsitektur, pen), maupun dari subjeknya, atau penciptaannya yang berkaitan dengan proses kreatif dan filosofinya.

Estetika berdasarkan konsep Barat tidak terlepas dari bentuk, karena ketika membahas estetika selalu saja terkait dengan bentuk. Bentuk tersebut berupa penyusunan garis, bidang, ruang, warna, dan tekstur dengan prinsip-prinsip kesatuan, kontras, irama, klimaks, balans, dan proporsi. Menurut A.A.M. Djelantik estetika semacam itu dapat dikategorikan sebagai Estetika Instrumental, yang tidak ada sangkut pautnya dengan musik, tetapi mengacu pada sesuatu yang terukur (2004: 13).

Masih dari pandangan Barat, estetika juga terkait dengan persoalan filsafat atau filsafat estetika. Model-model berpikir yang berhubungan dengan keindahan sudah dimulai dari zaman Plato (idea Plato, karya seni tiruan alam maya), Aristoteles (Mimesis, seni adalah imitasi atau tiruan) sampai dengan pemikiran modern Susanne Langer (*Art is Expressive Symbolism*), semuanya termasuk filsafat estetika. Artinya pandangan-pandangan yang dilahirkan dari pemikiran banyak tokoh itu lebih mengarah kepada filsafat seni atau rumusan estetika yang bertalian dengan seni.

Rumusan keindahan atau estetika Barat yang bertalian dengan desain interior dan arsitektur banyak dilontarkan oleh pemikir-pemikir dibidang tersebut. Ada 36 pandangan yang merupakan hasil pemikiran para arsitek yang bertalian erat dengan estetika arsitektur. Pandangan ini dikumpulkan oleh Judith Blau dalam penelitiannya di New York seperti yang dikutip oleh F. Christian. J. Sinar Tanudjaja (1992: 22 – 24). Berdasarkan pandangan-pandangan tersebut banyak melahirkan ragam arsitektur yang mempunyai karakter berbeda-beda. Pandangan-pandangan itu pun banyak diaplikasikan ke dalam desain interior, diantaranya:

1) *Form follows Function*, atau bentuk mengikuti fungsi oleh Louis Henry Sullivan

2) *Form and function are one*, yakni bentuk dan fungsi satu kesatuan oleh Frank Lloyd Wright

3) *Form just for fun*, maksudnya bentuk hanya untuk senang-senang.

4) *Less is more*, atau sederhana adalah mempunyai kelebihan oleh Ludwig Mies van der Rohe

5) *Less is bore*, buah pemikiran Robert Venturi yakni sederhana adalah kurang, ini dimaksudkan untuk meng-*counter* konsep *less is more*.

6) dan seterusnya.

Estetika lokal jelas berbeda dengan estetika Barat. Lokal atau setempat yang dimaksud adalah berlaku di satu tempat saja, tidak merata. Jadi yang dimaksud dengan estetika lokal adalah keindahan yang berlaku di satu tempat dalam konteks ini Jawa. Estetika Jawa yang dimaksud dalam penulisan ini adalah warisan estetika budaya Jawa dari zaman Hindu-Budha hingga kerajaan Surakarta dan Yogyakarta. Hasil penggalian estetika Jawa itulah yang digunakan untuk mengidentifikasi aplikasi keindahan yang bersifat lokal pada desain interior dan arsitektur tradisional Jawa. Penulis mencoba mengumpulkan pendapat-pendapat yang berhubungan dengan estetika Jawa. Dimulai dari pedoman estetika zaman Hindu-Budha, dalam hal ini dijelaskan oleh Jakob Sumardjo. Keindahan zaman Hindu-Budha di Jawa dipengaruhi oleh pandangan estetika India klasik, yang dikenal sebagai Sad-angga, enam pokok atau enam pegangan keindahan, yaitu:

1. *Rupabhedha*: pembedaan bentuk, dalam arti bentuk harus segera dikenali karakteristiknya, yang berbeda antara yang satu dengan yang lain. Kita telah mengenal ilmu ciri ini dalam bentuk tokoh wayang, yang masing-masing tidak ada yang sama, karena karakteristik tokohnya memang tidak sama.

2. *Sadrnya*: bentuk yang digambarkan sesuai dengan ide yang dikandung di dalamnya. Kesuburan tanaman digambarkan dengan kekayaan dedaunan yang berlimpah ruah dalam bidang gambar.

3. *Pramuna*: sesuai dengan ukuran yang tepat. Dalam hal ini pola-pola bentuk sudah ditetapkan.

4. *Wanikabangga*: perihal lambang-lambang warna.

5. *Bhawa*: suasana hati atau rasa.

6. *Lawanya*: segi pesona, wibawa atau greget. Seni bukan hanya soal teknik atau ketrampilan, tetapi ekspresi yang memberikan wibawa transedental (2000: 337).

Berdasarkan hal tersebut menunjukkan bahwa karya yang indah itu ada perbedaan bentuk, bentuk sesuai dengan ide, mempunyai ukuran yang tepat, mengandung lambang-lambang warna, mencerminkan suasana hati atau rasa, dan mempunyai pesona.

Sejak munculnya kerajaan-kerajaan (termasuk Kraton Surakarta, pen), orientasi estetika berpusat di lingkungan kraton dan juga yang berkembang di pedesaan. Hal itu dijelaskan juga oleh Jakob Sumardjo sebagai berikut:

.... terdapat dua konteks budaya sejak munculnya lembaga kerajaan di pusat-pusat pemerintahan, yakni budaya rakyat pedesaan dan budaya istana. Budaya rakyat pedesaan masih melanjutkan konteks tata nilai sosio-budaya asli masa prasejarah, sedangkan budaya istana mengembangkan kebudayaan baru yang masuk bersama pengaruh baru, yakni mula-mula Hindu-Budha, kemudian Islam, dan akhirnya Belanda (2000: 340).

Hal tersebut dalam konteks kebudayaan disebut sebagai kebudayaan tradisi kecil dan tradisi besar. Tradisi kecil erat kaitannya dengan alam, kepercayaan terhadap alam, pola pikir mitis, dan kebanyakan adalah para petani kecil. Sedangkan kebudayaan tradisi besar bersumber pada budaya kraton, baik itu zaman Majapahit (Hindu-

Budha), kraton Surakarta, maupun kraton Yogyakarta. Di kraton kebudayaan merupakan *refine culture*, yaitu kebudayaan yang diperhalus secara terus menerus. Dengan demikian pengaruhnya terhadap estetika ada perbedaan antara estetika yang berpusat di kraton dan di pedesaan. Seperti anggapan masyarakat Jawa selama ini (bisa salah bisa benar), bahwa budaya kraton itu halus dan budaya desa itu kasar.

Konsep budaya seperti di atas sama dengan konsep estetika masyarakat Jawa tentang halus (*apik*) dan kasar (*èlèk*). Konsep itu menurut penulis bisa dikenakan juga pada desain interior dan arsitektur Jawa. Penjelasan menarik tentang halus dan kasar dikemukakan oleh Franz Magnis Suseno:

... halus dan kasar pertama-tama merupakan katagori estetis. Apa yang halus itu juga indah dan yang kasar juga rupanya jelek. Dengan demikian penilaian tentang baik dan buruk berdekatan dengan penilaian estetis. Karena yang baik hanya terlaksana dalam keadaan keselarasan sempurna, dan karena yang buruk selalu merupakan gangguan terhadap keselarasan itu, maka langsung dapat dimengerti bahwa yang baik itu indah dan yang buruk itu kelihatan jelek. Yang indah itu baik karena merealisasikan keselarasan, dan gangguan keselarasan nampaknya jelek dan oleh karena itu memang jelek. Memang, kata Jawa untuk “baik” (*becik*) juga dipakai dalam arti “indah” walaupun kata indah juga diungkapkan dengan kata tersendiri (*éndah*). Sedangkan seperti dalam bahasa Indonesia, begitu juga dalam bahasa Jawa tidak ada kata khusus untuk suatu pandangan yang jelek, hanya ada kata *ala* (juga *èlèk*), yang berarti buruk, baik dalam arti estetis maupun dalam arti moral (1991: 213-214).

Berbeda dengan Frans Magnis Suseno, Agus Sachari dalam bukunya *Estetika: Makna, Simbol, dan Daya* merangkum rumusan estetika Jawa berdasarkan beberapa pendapat diantaranya tulisan Budiono Herusatoto yang berjudul *Symbolisme Dalam Budaya Jawa* sebagai berikut:

1. Bersifat kontemplatif-transendental

Masyarakat Jawa dalam mengungkapkan rasa keindahan yang terdalam, selalu mengaitkannya dengan perenungan (kontemplasi) yang mendalam, baik terhadap yang Mahakuasa, pengabdian kepada raja, kecintaan terhadap negara, penghayatan pada alam maupun merupakan

pengejawantahan dari dunia mistis. Adapun yang diungkapkan selalu mengandung makna untuk mengagungkan sesuatu atau mengungkap sesuatu. Tentu saja dalam tindakannya, banyak dipengaruhi oleh berbagai hal, seperti pengaruh dogma agama, adat kebiasaan, daerah, teknik, bahan, dan *pakem*.

2. Bersifat simbolistik

Masyarakat Jawa, dalam setiap tindakan berekspresi selalu mengandung makna simbolistik.

3. Bersifat filosofis

Masyarakat Jawa dalam setiap tindakannya selalu didasarkan atas sikap tertentu yang dijabarkan dalam berbagai ungkapan hidup (2002: 12).

Setelah mempelajari beberapa konsep estetika Jawa di atas, kita coba melihat desain interior. Desain interior adalah pemecahan masalah bagian dalam sebuah bangunan dengan berbagai macam pertimbangan. Baik itu pertimbangan fungsi, bahan, teknis, maupun estetisnya (norma desain dari Barat). Mengenai jenis-jenis interior tradisional Jawa sama dengan arsitektur tradisional Jawa, yakni antara lain rumah tinggal dan bangunan tempat ibadah. Interior rumah tradisional Jawa terdiri dari bangunan induk meliputi interior pendapa, interior *pringgitan*, interior *dalem*, interior *krobongan* (kamar tengah), interior *senthong kiwa* dan *tengen* (kamar kiri dan kanan), interior *gandhok kiwa* dan *tengen* (bagian samping kiri dan kanan bangunan induk). Sedangkan bangunan tradisional Jawa tempat ibadah berupa masjid beratap tumpang, interiornya terdiri serambi, bagian dalam, dan mihrab. Sedangkan bagian bangunan masjid yang lain berupa menara.

Estetika atau keindahan arsitektur tradisional Jawa terdapat pada bentuknya biasanya atap, struktur (kaki, badan, kepala), dan ragam hias termasuk hiasan pada kemuncak. Menarik membaca citra dasar arsitektur berbentuk gunung yang ditulis oleh Y.B. Mangun Wijaya.

Gunung dalam sekian banyak kebudayaan selalu dihayati selaku Tanah Tinggi, tempat yang paling dekat dengan dunia Atas. Dalam berarsitektur orang secara spontan merasakan penghayatan dasar “yang tinggi”, dengan lawannya “yang rendah”. Yang tinggi dihubungkan dengan segala yang mulia, yang ningrat, yang aman, yang menguasai sekitar.

Sedangkan yang rendah, lazim sekali, dihubungkan dengan realita-realita yang kurang baik, yang berbahaya, yang membawa penyakit tempat kaum bawahan (1992: 96-97)

Citra gunung itulah yang muncul pada bangunan-bangunan candi Borobudur, candi Prambanan, dan candi-candi lain sampai dengan arsitektur Jawa. Jika diperhatikan dengan seksama, bahwa bangunan tradisional Jawa beratap joglo itu bercitrakan gunung. Mengapa gunung? Orang Jawa menganggap gunung tempat tinggal para dewa (sebenarnya konsep Hindu). Atau tepatnya Kahyangan, dengan istananya yang indah. Nah orang Jawa ketika bertempat tinggal di rumah yang bercitrakan gunung harapannya rumahnya juga seindah rumah para dewa di Kahyangan atau gunung. Pengaruh Hindu tidak hanya itu tetapi konsep pembagian tiga, yaitu kaki, badan, kepala pada arsitektur, sesungguhnya warisan dari tradisi zaman Hindu. Untuk lebih jelasnya dapat dilihat pada gambar di bawah ini.

Rumah tinggal ¹ Denah	Rumah tinggal Potongan	Candi ² Pandangan
<p>Nilai horizontal</p>	<p>Nilai vertikal</p>	

Gambar 1. Konsep pembagian kaki, badan, kepala pada arsitektur Jawa sejak zaman Hindu (Heinz Frick, 1997: 75)

Hasil penelitian yang dilakukan oleh Sugiarto Dakung, keindahan arsitektur Tradisional di Yogyakarta terdapat pada ragam hiasnya, hal ini pun terkait dengan keindahan desain interior Jawa ². Ragam hias tersebut diantaranya Flora: *lung-lungan*, *saton*, *wajikan*, *nanasan*, *tlacapan*, *kebenan*, *patran*, dan *padma*. Kemudian Fauna termasuk di

dalamnya: *kemamang, peksi garudha, ular naga, jago, dan mirong*. Selanjutnya ragam hias yang termasuk dalam alam adalah: *gunungan, makhuta, praba, kepetan, panah, mega mendhung, dan banyu tetes*. Ada juga ragam hias yang termasuk katagori agama dan kepercayaan seperti *mustaka*, semacam kaligrafi. Untuk yang terakhir berupa anyam-anyaman.

Gambaran estetika arsitektur dan interior di atas adalah hal-hal yang hanya bisa dilihat secara fisik, namun sebenarnya keindahan yang sejati adalah justru yang tidak nampak. Sangat disayangkan ketika mengkaji arsitektur tradisional Jawa hanya menyangkut bentuknya saja, padahal isinya juga sangat penting. Seperti yang dipikirkan oleh Eko Budihardjo sebagai berikut:

Yang agak disayangkan adalah bahwa keagungan arsitektur tradisional seringkali diteropong dari satu sisi saja yaitu yang menyangkut wujud, rupa, ragam atau bentuk ("*FORM*"). Sisi lain yang melandasi terjadinya bentuk fisik: Falsafah, konsep, tata nilai, ide, gagasan, makna atau isi ("*CONTENT*") sering lepas dari pengamatan. Padahal jagad bentuk yang kasat mata dan jagad isi yang maya adalah ibarat badan-wadag dan jiwa yang saling melengkapi, tidak terpisahkan satu sama lain dalam setiap kehidupan (1944: 7).

Estetika terkait dengan arsitektur Jawa juga disinggung oleh Arya Ronald dalam bukunya yang berjudul *Ciri-ciri Karya Budaya di Balik Tabir Keagungan Rumah Jawa*.

Estetika atau keindahan adalah suatu ungkapan rasa yang dicurahkan dalam bentuk suatu karya, yang bertujuan menciptakan kebahagiaan bagi dirinya sendiri dan bagi orang lain bilamana mungkin. Manusia Jawa dengan kepekaan perasaannya, yang sangat dekat dengan kekuatan-kekuatan kosmologi, berusaha menangkap rangsangan-rangsangan dari lingkungan alam sekitarnya, mengolah dengan rasa dan pengalamannya, mengungkapkannya dengan melalui kemampuan ciptanya dan mencurahkannya dalam bentuk karya. Karya-karya manusia Jawa mempunyai nilai keindahan, cukup banyak dan lengkap ragamnya, termasuk karya-karya seni Jawa umumnya dan seni bangunan khususnya. Dalam karya seni bangunan, masyarakat Jawa akan mengolahnya dengan penjabaran pesan-pesan kehidupan, dalam bentuk

perujudan simbolik atau perlambang. Sifat ini timbul karena manusia Jawa tidak ingin menonjol, tetapi ingin mengabadikan isi batinnya atau suara hatinya. Karya seni bangunan tersebut dapat dikatakan suatu bahasa atau alat komunikasi antara kaum penghuni dengan lingkungan disekitarnya, yaitu mengkomunikasikan perilaku hidupnya pada pihak lain, untuk mendapat pengakuan secara tidak langsung (1997: 233-234).

Lebih lanjut Arya Ronald menuliskan tanggapan dari berbagai kalangan tentang arsitektur Jawa seperti R. Scruton, yang intinya arsitektur Jawa diakui sebagai penampilan penuh ekspresi, mengandung arti dan makna yang sangat dalam, yang diyakini diolah dengan baik berdasarkan cetusan akan keindahan (1997: 234). Bahkan S.E. Rasmussen lebih jauh arsitektur Jawa disamakan dengan puisi (walaupun berbeda) untuk dapat dinikmati berulang kali (1997: 240).

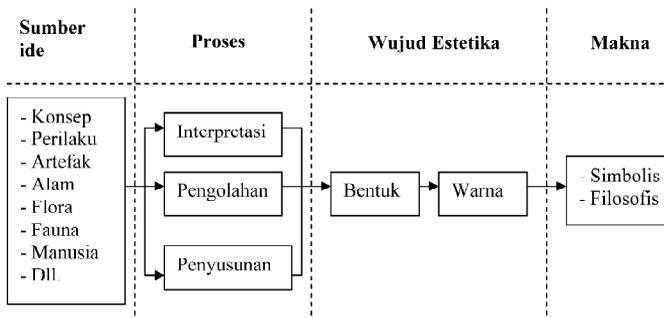
Rumusan Estetika Jawa dalam Desain Interior dan Arsitektur Tradisional Jawa

Setelah mencermati konsep-konsep tentang estetika Jawa, penulis mencoba untuk merangkum menjadi sebuah rumusan tentang estetika Jawa terkait dengan desain interior dan arsitektur. Rumusan estetika Jawa untuk mengkaji desain interior dan arsitektur Jawa, secara berurutan adalah mulai dari sumber ide, proses, wujud estetika, dan makna. Sumber ide, bisa dicermati seperti contoh yang dikemukakan oleh Y.B. Mangun Wijaya, tentang estetika gunung pada bentuk-bentuk bangunan, termasuk bentuk atap bangunan tradisi Jawa. Bertalian dengan sumber ide bisa dilihat konsep *Sadrsya* tentang ide pada estetika India klasik *sad-angga* yang disampaikan oleh Jakob Sumardjo. Urutan setelah sumber ide adalah proses, proses bisa ditelaah berdasarkan *sad-angga*, dan beberapa pertimbangan yang dirangkum oleh Agus Sachari, yaitu bersifat kontemplatif-transendental, bersifat simbolistik, dan bersifat filosofis. Mengenai wujud estetika bisa mengacu pendapatnya Franz Magnis Suseno tentang konsep halus dan kasar. Atau estetika Jawa pada arsitektur menurut Arya Ronald. Dalam karya seni bangunan, masyarakat Jawa akan mengolahnya dengan penjabaran pesan-pesan kehidupan, dalam bentuk perujudan simbolik atau perlambang. Sifat ini timbul karena

manusia Jawa tidak ingin menonjol, tetapi ingin mengabadikan isi batinnya atau suara hatinya. Estetika juga bisa terwujud melalui ragam hias seperti dalam bukunya Sugiarto Dakung. Bisa juga terkait pendapat Eko Budihardjo tentang bentuk dan isi. Mengenai makna, pendapat-pendapat tentang estetika Jawa yang telah penulis kumpulkan dan uraikan dapat dijadikan sebagai bahan pertimbangan seperti makna simbolis dan makna filosofis.

Mengenai aplikasi dari rumusan estetika Jawa dalam desain interior dan arsitektur dijelaskan dalam tulisan berikut. Sumber ide adalah berupa konsep-konsep hasil pemikiran masyarakat Jawa, perilaku orang Jawa, artefak yang ditinggalkan, sumber ide dari flora, fauna, alam, manusia, agama dan kepercayaan, serta yang lainnya. Proses penciptaan estetika dengan jalan diinterpretasi, diolah, dan disusun. Interpretasi dilakukan dalam konteks budaya Jawa. Diolah dengan cara analogi atau persamaan antara dua hal yang berlainan, contohnya atap bangunan disamakan dengan gunung dan lain-lain. Sedangkan disusun maksudnya sama dengan bagaimana cara mengkomposikannya. Masyarakat Jawa lebih menyukai cara penyusunan yang simetris. Hal ini sesuai dengan pandangan adanya dua hal yang berpasang-pasangan dalam masyarakat Jawa. Dalam konsep Jawa simetris sebagai keseimbangan alam atau kodrat alam, yaitu adanya oposisi biner, seperti siang-malam, sedih-gembira, laki-laki - perempuan, dan sebagainya. Setelah proses adalah wujud estetika sendiri yang komponennya adalah bentuk dan warna. Dan akhirnya adalah makna, yang meliputi makna simbolis atau makna filosofi. Bentuk adalah hal yang nampak berdasarkan sumber ide yang diolah dan disusun hasilnya bisa bentuk yang sederhana sampai dengan yang mewah. Bisa kasar sampai dengan halus, dan sederhana sampai dengan rumit. Mengenai warna berhubungan dengan pewarnaan dari bentuknya. Konsep warna Jawa berbeda dengan warna Barat modern. Contoh konsep warna Jawa seperti *gula-klapa* (merah-putih) warna Kraton Surakarta, kemudian *pare-anom* (kuning-hijau) warna Mangkunegaran. Makna simbolis adalah dimaksudkan sebagai lambang atau menjadi lambang atau mengenai lambang. Lambang adalah sesuatu seperti tanda yang menyatakan suatu hal atau mengandung maksud tertentu. Sedangkan makna filosofis

adalah makna yang berdasarkan pada pandangan hidup. Agar dapat dibaca dengan mudah mengenai sumber ide, proses, wujud estetika, dan makna dapat dilihat pada skema berikut:



Gambar 2. Skema kajian desain interior dan arsitektur Jawa terkait dengan proses dan estetika Jawa (wujud, warna dan makna) (Sumber: diolah oleh penulis).

Berdasarkan skema gambar 2, contoh aplikasi rumusan estetika Jawa dapat dilihat pada tabel proses hadirnya estetika dalam desain interior dan arsitektur Jawa. Sebenarnya tabel ini hanya untuk memudahkan menelusuri prosesnya saja. Ada baiknya dalam menganalisis sumber ide, proses (interpretasi, pengolahan, dan penyusunan), wujud estetika (bentuk dan warna), dan makna bisa deskripsikan tanpa tabel. Sehingga bisa diulas lebih luas, lebih lengkap, lebih mendalam, sehingga tidak menimbulkan kesan distorsi.

SUMBER IDE	PROSES			WUJUD ESTETIKA		MAKNA
	Interpretasi	Pengolahan	Penyusunan	Bentuk	Warna	
- Flora - Fauna - Alam - Manusia - Benda - Agama dan kepercayaan - Pengaruh budaya luar	Konteks budaya Jawa	Analogi: persamaan antara dua hal yang berlainan	Simetris	Sederhana-Mewah Kasar (<i>elek</i>) - Alus (<i>apik</i>) Sederhana-Rumit	Konsep warna tradisi	Simbolis Filofofis

Gambar 3. Tabel Pedoman Proses Kajian Interior dan Arsitektur Jawa Terkait Estetika (Sumber: diolah oleh penulis).

Contoh yang sangat ringkas mendeskripsikan analisis estetika Jawa yang bermula dari sumber ide gunung untuk atap rumah Jawa.

A. Sumber Ide Gunung

B. Proses

1. Interpretasi konteks budaya Jawa: gunung tempat tinggal para dewa.
2. Pengolahan: analogi, bentuk gunung menyerupai atap bangunan rumah Jawa.
3. Penyusunan: simetris kiri dan kanan sama.

C. Wujud Estetika

1. Bentuk: atap makin ke atas makin meruncing menyerupai bentuk gunung. Bentuk rumah Joglo bisa sederhana atau mewah, kasar atau halus, tidak rumit atau rumit.
2. Warna sesuai warna bahan yang digunakan.

D. Makna

Simbol gunung. Filosofinya gunung tempat dewa maka rumah berbentuk gunung seindah rumah dewa di kahyangan.

Contoh secara ringkas mendeskripsikan analisis estetika Jawa dengan sumber ide payung untuk langit-langit rumah Jawa.

A. Sumber Ide

Benda payung.

B. Proses

1. Interpretasi konteks budaya Jawa: simbol kebesaran raja.
2. Pengolahan: analogi, rangka payung menyerupai rangka langit-langit bangunan Jawa.
3. Penyusunan: simetris menyebar.

C. Wujud Estetika

1. Bentuk: Langit-langit berupa usuk yang bentuknya menyerupai rangka payung yang sedang *megar* (terbuka) sehingga dinamakan *megar payung*.
2. Warna: kuning identik warna emas simbol kemegahan.

D. Makna

Payung dalam konsep Timur (baca Jawa) menurut YB. Manunwijaya (1992: 101) adalah adalah pohon, adalah gunung, adalah poros, adalah atribut surgawi dan kekuasaan para raja sebagai pengungkapan kekuasaan kosmis (alam semesta). Aplikasi ke dalam bangunan untuk menunjukkan bagian dari atribut raja, dengan warna kuning yang identik emas melambangkan keagungan.

Untuk desain interior dan arsitektur bukan hanya contoh di atas yang dianalisis, namun masih banyak hal. Estetika desain interior bisa terkait dengan konsep, lay-out, lantai, dinding, langit-langit, pencahayaan, furniture, elemen estetis dan sebagainya. Sedangkan arsitektur bertalian dengan estetika bisa dikaji meliputi bentuk bangunannya. Seperti kaki

bangunan, badan bangunan, kepala (atap) bangunan, kemuncak, ragam hias dan masih banyak yang lainnya.

Penutup

Rumusan estetika Jawa dalam artikel ini khusus digunakan untuk mengkaji keindahan desain interior dan arsitektur Jawa, meliputi sumber ide, proses, wujud estetika, dan makna. Untuk menginterpretasi lebih jauh perlu disesuaikan dengan konteks yang diinginkan. Apakah itu terkait konteks sejarah, psikologi, sosial, politik, teknologi dan lain-lain perlu meminjam paradigma berupa teori maupun konsep terkait dengan ilmu-ilmu tersebut. Sebenarnya rumusan estetika Jawa ini juga memungkinkan digunakan untuk mengkaji desain interior dan arsitektur masa kini yang beratmosfirkan tradisi Jawa. Tentu dengan catatan melibatkan penciptanya (desainer interior dan arsitek), mengingat bukan ciptaan yang membutuhkan bentangan waktu panjang seperti yang dilakukan oleh orang Jawa dalam menghasilkan interior dan arsitektur Jawa. Terakhir dalam tulisan ini, penulis mengharapkan kritik dan saran demi sempurnanya rumusan estetika Jawa dalam konteks desain interior dan arsitektur ini. √

Daftar Pustaka

Budihardjo, Eko. 1994. *Percikan Masalah Arsitektur Perumahan Perkotaan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Christian, F., Sinar Tanudjaja, J. 1992. *Wujud Arsitektur Sebagai Ungkapan Makna Sosial Budaya Manusia*. Yogyakarta: Penerbit Universitas Atma Jaya Yogyakarta

Dakung, Sugiarto. 1987. *Arsitektur tradisional Daerah istimewa Yogyakarta*. Yogyakarta: Depdikbud Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Kebudayaan Daerah.

Djelantik, A.A.M. 2000. *Estetika Sebuah Pengantar*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Mangun Wijaya, YB. 1992. *Wastu Citra Pengantar ke Ilmu Budaya Bentuk Arsitektur Sendi-sendi Filsafatnya Beserta contoh-contoh Praktis*. Jakarta : Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama.

Ronald, Arya. 1997. *Ciri-ciri Karya Budaya di Balik Tabir Keagungan Rumah Jawa*. Yogyakarta: Penerbitan Universitas Atma Jaya.

Sachari, Agus. 2002. *Estetika: Makna, Simbol dan Daya*. Bandung: Penerbit ITB.

Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: Penerbit Institut Teknologi Bandung.

Suseno, Franz Magnis. 1991. *Etika Jawa Sebuah Analisa Falsafi tentang Kebijaksanaan Hidup Jawa*. Jakarta: Penerbit PT Gramedia.

ESTETIKA SPIRITUAL BATIK KERATON SURAKARTA

Pujiyanto

Batik Keraton Surakarta yang mengarah rumus ke 4 kiblat 5 pancer serta bersumber dari alam yang menyimbolkan kegiatan dan kehidupan manusia. Pangejawantahan motif unsur-unsur alam ke dalam batik Keraton Surakarta mencerminkan kehidupan manusia sebagai kawulane Gusti yang mengabdikan secara vertikal dan horisontal menjadikan manunggaling kawula Gusti. Menurut paham triloka, bahwa manusia hidup di tiga alam, yaitu Alam Atas, Alam Tengah, dan Alam Bawah. Ketiga kehidupan tersebut mempunyai maksud, bahwa manusia dilahirkan untuk hidup di dunia ini (Alam Tengah) dengan penuh cobaan (Alam Bawah), jika manusia dalam hidupnya bisa menghindari cobaan dan menjalankan perintahNya maka akan mencapai kebahagiaan di akherat (Alam Atas) yang kesemuanya itu mencerminkan sangkan paraning dumadi.

Keraton Surakarta merupakan sumber seni budaya Jawa, segala adat-istiadat, kepercayaan, maupun seni masih dianut dan dijalankannya secara tradisional. Seni, khususnya batik secara turun-menurun diibankan dan dipertahankan dalam pilihan motif dan warna yang sesuai dengan penerapannya. Motif dan warna batik yang diterapkan atau ditampilkan pada bidang tertentu mempunyai keindahan visual dan spiritual sesuai maksud dan tujuan. Menurut Sewan Susanto dalam *Susunan Motif Batik* (1973:3) dijelaskan bahwa keindahan motif terletak dari dua hal, yaitu:

1) Keindahan visual (estetika luar), yaitu rasa indah yang diperoleh karena perpaduan yang harmonis dari susunan bentuk dan warna melalui penglihatan atau indera.

2) Keindahan spiritual (estetika dalam), yaitu rasa indah yang diperoleh karena susunan arti lambang dari bentuk dan warna yang sesuai dengan paham yang dimengerti.

Wiyoso Yudoseputro (1983:89,165), menyatakan bahwa keindahan terbagi menjadi dua bagian, yaitu:

1) Keindahan secara visual yaitu bila orang memandang atau menikmati karya seni rupa, yang terdiri dari garis, bentuk, tekstur, dan warna yang tampil secara utuh yang memberikan kesan dan pesan tertentu kepada yang memandangnya.

2) Keindahan spiritual berakar pada pandangan manusia terhadap sesuatu yang goib yang ingin dipuja, segala sesuatu yang setba rahasia yang dapat kita kenal pada segala bentuk kepercayaan dan agama suatu falsafah hidup.

Dari dua pendapat tersebut dapat disimpulkan, bahwa keindahan pada batik adalah; (1) Keindahan visual merupakan keindahan yang ditimbulkan oleh kesan yang ditampilkan secara utuh melalui pandangan terhadap perpaduan garis, bentuk, tekstur, dan warna pada batik, (2) Keindahan spiritual, merupakan keindahan batik yang dihubungkan dengan pemahaman kepercayaan yang dihubungkan dengan falsafah hidup. Dalam hal ini ada hubungan manusia dengan Tuhan (Allah) yang diekspresikan melalui karya batik.

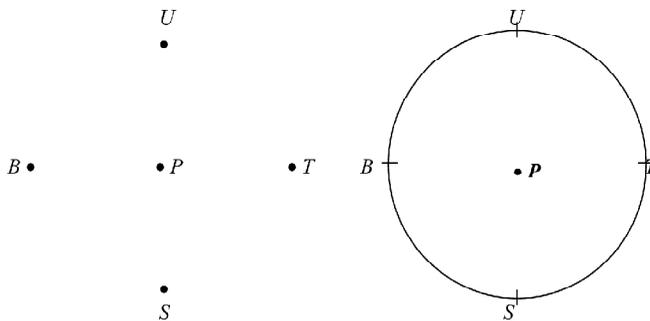
Keindahan Batik yang Berhubungan dengan Pemerintahan

Dalam penciptaan batik Keraton, di samping untuk keperluan upacara ageng dan alit Keraton tentunya mempunyai maksud lain yang berhubungan dengan pemerintahan. Dalam tata pemerintahan Keraton, Raja mempunyai bawahan yang dinamakan Abdi Dalem yaitu Patih sampai ke Jajar. Karena Raja dianggap mempunyai ketajaman fikir yang dalam bentuk segala hal, maka punggawa-punggawa tersebut selalu taat dan patuh bila disuruh oleh Raja. Prajurit harus selalu siap, tanggap dan mengerti sebelum winarah bila sewaktu-waktu dibutuhkan oleh Raja.

Raja sebagai pengayom rakyat sewaktu-waktu harus keluar Keraton untuk melihat keadaan. Ia tidak hanya menerima laporan Patih atau Prajurit lainnya tentang kemakmuran rakyatnya, tetapi suatu saat

harus turun sendiri ke desa-desa. Apakah pemerintahan yang dipimpinnya sudah membawa hasil, yaitu rakyatnya tentram dan damai tanpa kekurangan suatu apa. Rakyat akan senang bila Raja turun langsung melihat keadaannya, karena disamping bisa mengetahui secara pasti juga memberi berkah pada rakyat (Raja dianggap sebagai Dewa).

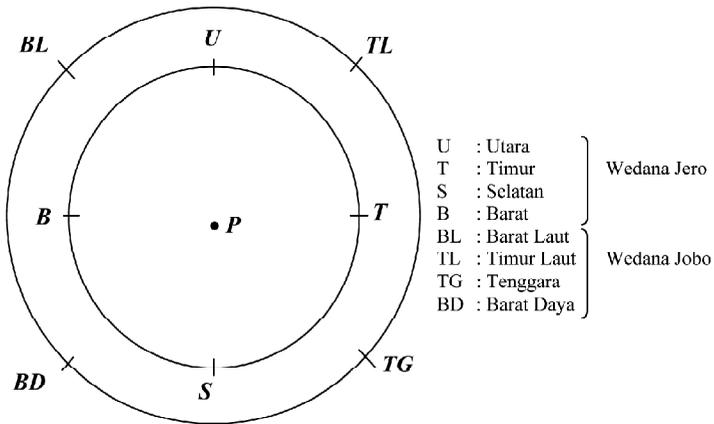
Dalam menjalankan tugasnya, sang Raja naik kereta dikelilingi oleh empat Wedana yang berfungsi sebagai penunjuk jalan atau keamanan. Posisi Wedana tersebut yaitu depan, samping kanan kiri, dan belakang. Keempat Wedana ini disamping diabadikan dalam ciptaan motif batik adat yaitu motif Ceplok. Digambarkan oleh Rouffaer (dalam Veldhuisen. 1979: 205-219) yang mengambil perkataan *moncopat* yaitu: $1(\text{Raja}) + 4(\text{Wedana}) = 5$ (lihat gambar 1).



- P (Pusat), merupakan Raja
- U (Utara), merupakan Prajurit (Wedana) depan
- T (Timur), merupakan Prajurit (Wedana) samping kanan
- S (Selatan), merupakan Prajurit (Wedana) belakang
- B (Barat), merupakan Prajurit (Wedana) samping kiri

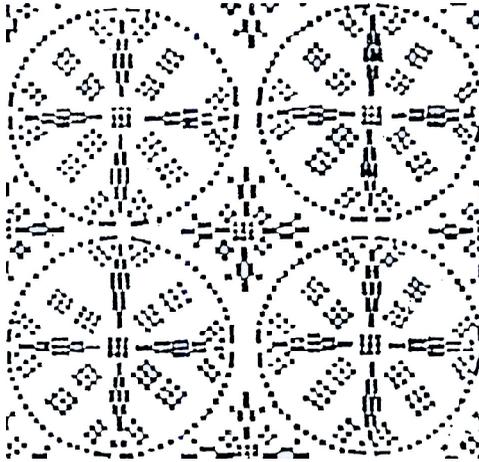
Monco-pat
 Sumber: Veldhuisen. 1979: 205-219

Bila seorang Raja bersemayam di singgasana dikelilingi oleh Abdi Dalem (Wedana) yang sebanyak delapan orang tetapi masih mengacu pada *monco-pati* yang bernama *monco-limo*. Pada prakteknya, sang Raja dikelilingi oleh empat *Wedana Jero* (dalam) dan empat *Wedana Jobo* (luar), bila ditarik garis lingkaran, posisi sang Raja berada di pusat titik, sedangkan *Wedana Jero* di lingkaran dalam (pertama dari pusat) dan *Wedana Jobo* di lingkaran luar (ke dua dari pusat) (lihat gambar 2).



Monco-limo pengembangan dari monco-pati
 Sumber: Veldhuisen. 1979: 205

Kalau teori ini dihubungkan posisi Raja dengan Abdi Dalem (Wedana) pada waktu menjalankan tugas di luar Keraton ini seperti ada kesesuaian dengan motif Ceplok. Kesesuaian tersebut terletak pada motif Ceplok yang mempunyai bentuk titik pengulangan sama, yaitu secara vertikal dan horisontal. Motif yang termasuk Ceplok antara lain Kawung, Truntum, Cinde (Cakar Melik), dan sebagainya (lihat gambar 3).



Motif ceplok cakar melik
Sumber: Jasper dan Pirngadie, 1916: 175

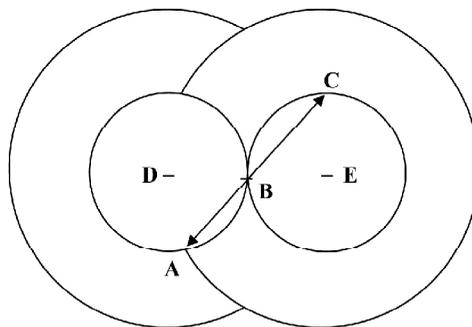
Menurut Van Ossenbruggen (1975: 10) pengembangan dari monco-pat tersebut adalah mono-limo. Pengertian tersebut adalah sang Raja dikelilingi atau dikawal oleh empat orang Wedono Jero, Patih dikawal oleh empat Wedono Jobo. Tepatnya mengelilingi pusat (Raja) pada empat arah mata angin (lima keramat). Monco-pat bila diberi lingkaran lagi hasilnya menjadi monco-limo (seperti pada gambar) mempunyai pengertian lima yang diluar, karena lingkaran pertama diperhitungkan sebagai kesatuan. Keempat tambahan tersebut adalah Tenggara, Barat Daya, Timur Laut dan Barat Laut. Kesemuanya menjadi delapan mata angin atama yang mengelilingi satu pusat yaitu: $1 + 4 + 4 = 9$ (sembilan).

Keindahan Batik yang Berhubungan Keprajuritan dan Kehidupan

Dalam pemberangkatan perang, Patih dikawal oleh delapan para Wedana yang posisinya seperti pada Monco-limo. Bila terjadi peperangan dengan Kerajaan lain, posisi ini masih tetap dipertahankan yang skupnya

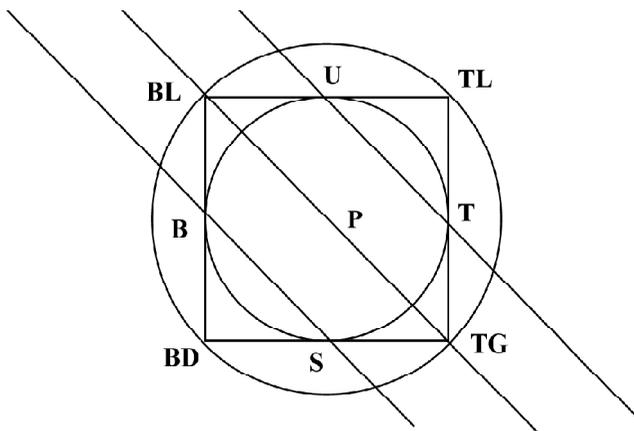
lebih luas lagi menjadi kelompok-kelompok kecil dalam satu titik pusat lingkaran. Pertempuran dua Kerajaan mengakibatkan berbaurnya Punggawa atau Prajurit yang terus maju ke masing-masing komando (Wedana). Pusat komando inilah yang menjadi kelompok-kelompok kecil untuk berjuang melawan musuh, namun dalam menjalankan tugasnya tetap berpendirian pada perintah Patih sebagai pemimpin perang. Kesemuanya itu masih mengacu pada monco-pat dan monco-limo (Veldhuisen 1979: 221).

Sebagai contoh Patih **D**, menganggap Prajurit yang berkedudukan di wilayah **A** dan **B** sebagai monco-pat. Sedangkan Prajurit di wilayah **C** dan **E**, adalah sebagai monco-limonya. Begitu juga untuk Patih **E**, menganggap Prajurit yang berjuang di wilayah **C** dan **B** merupakan menco-patnya. Adapun Prajurit yang berjuang di depan lingkaran ke dua yaitu **A** dan **D**, adalah sebagai monco-limo. Bila ditarik sebuah garis lurus pada kedua Kerajaan yang sedang perang, khususnya Prajurit yang berada pada posisi perpaduan lingkaran dalam, dengan lingkaran luar dan pertemuan dua lingkaran (yang seakan menjadi pusat kekuatan baru) (lihat gambar 4).



Perpaduan monco-pat dan monco-limo dalam peperangan dua kerajaan
 Sumber: Veldhuisen. 1979: 221

Bila titik monco-pat dan monco-limo ditarik garis lurus secara diagonal akan terlihat arah Parang. Arah diagonal bila dihubungkan dengan arah gerak pedang yang dipergunakan untuk membela diri dalam peperangan oleh Prajurit Dalem atau Senopati terjadi adanya kesamaan dengan arah motif Parang (lihat gambar 5).



Garis diagonal pada monco-pat dan monco-limo
(Pengembangan dari: Veldhuisen. 1979: 205)

Dari beberapa pertimbangan di atas, motif Parang mengandung pengertian tentang gerak, kegesitan, kekuatan, kesaktian, ketanggungan, dan keselamatan. Apabila Prajurit Dalem atau Senopati di dalam peperangan memakai motif Parang, diharapkan dalam pertempuran mendapat kekuatan, kesaktian, dan ketanggungan hingga akhirnya mendapat kemenangan dan keselamatan (lihat gambar 6).



Motif parang dan Eyang Dalem dan Putra Dalem Keraton Solo
diwaktu Kirap Pusaka 1 Suro tahun 1995

Selain golongan batik tersebut di atas masih ada batik adat yang menggambarkan unsur kehidupan yaitu batik Semen, Sawat dan Alas-alasan. Secara keseluruhan motif batik mengacu pada unsur alam, tiap masing-masing stilasi bentuk mempunyai falsafah yang sama mulai dari kehidupan air, darat, dan kehidupan udara. Menurut dari faham Triloka (Susanto.1973:2) yaitu faham dari kebudayaan Hindu, unsur-unsur kehidupan tersebut terbagi menjadi tiga bagian, meliputi Alam atas, Alam tengah, dan Alam bawah. Contoh dari ketiga tempat tersebut adalah: (1) Burung melambangkan Alam Atas, (2) Pohon melambangkan Alam Tengah, (3) Ular melambangkan Alam Bawah.

Ornamen yang berhubungan dengan *Alam Atas* atau Udara seperti Garuda, kupu-kupu, lidah api, burung atau binatang-binatang terbang, merupakan tempat para Dewa. Ornamen yang berhubungan dengan *Alam Tengah* atau daratan, meliputi pohon hayat, tumbuh-tumbuhan, meru, binatang darat, dan bangunan, merupakan tempat manusia hidup. Ornamen yang berhubungan dengan air; seperti perahu, naga (ular) dan binatang laut lainnya, merupakan *Alam Bawah* sebagai tempat orang yang hidupnya tidak benar (*dur angkoro murko*) (Susanto.1973: 235-237).

Ornamen-ornamen yang biasa ditampilkan ke dalam motif Semen, Sawat, dan Motif Alas-alasan adalah:

- Sawat atau garuda, melambangkan matahari atau tatasurya, kesaktian, dan keperkasaan.

- Meru merupakan tempat Dewa melambangkan kehidupan dan kesuburan.

- Pohon hayat, melambangkan kehidupan.
- Lidah api melambangkan api, kesaktian, dan bakti.
- Burung melambangkan umur panjang.
- Binatang berkaki empat melambangkan umur panjang.
- Kapal melambangkan cobaan.
- Dampar atau tahta melambangkan keramat, tempat Raja.
- Pusaka melambangkan wahyu, kegembiraan, dan ketenangan.
- Naga melambangkan kesaktian dan kesuburan.
- Kupu-kupu melambangkan keahagiaan dan kemujuran

(Susanto.1974:235-237, Veldhuisen.1988:28)

Menurut Wiyoso Yudhoseputro dalam *Pengalaman Ragam Hias Jawa IB* (1983:93), bahwa motif yang sering digunakan di dalam batik mempunyai lambang tertentu, seperti:

- Meru melambangkan tanah, bumi atau gunung tempat para Dewa.

- Lidah Api melambangkan api, Dewa Api, lambang yang sakti.
- Barito melambangkan air, demikian juga binatang-binatang yang hidup di air, misalnya katak, ular, siput dan lain-lain.
- Burung melambangkan Alam Atas atau udara.
- Pohon Hayat melambangkan Alam Tengah.
- Kupu-kupu melambangkan Alam Atas.
- Pusaka melambangkan kegembiraan dan ketenangan.
- Garuda melambangkan Matahari.

ORNAMEN BATIK BERDASARKAN WILAYAH ALAM

ALAM BAWAH	ALAM TENGAH	ALAM ATAS
<ul style="list-style-type: none"> • Perahu • Naga (Ular) • Binatang air lainnya 	<ul style="list-style-type: none"> • Pohon Hayat • Meru • Bangunan • Binatang kaki empat • Pusaka • Binatang-binatang darat lainnya 	<ul style="list-style-type: none"> • Garuda (Burung) • Kupu-kupu • Lidah Api • Dampar • Binatang-binatang terbang lainnya

Menurut Van Der Hoop (1949: 166, 178) dalam *Indonesische Siermotieven* dijelaskan bahwa Burung pada Nekara pada awalnya menggambarkan roh Dalam mitologi Hindu, Burung merupakan kendaraan Whisnu, sehingga dalam kesenian Hindu-Jawa Burung (Garuda) dilambangkan Matahari atau Rajawali yang berlawanan dengan ular yang menjadi lambang air dan Alam Bawah.

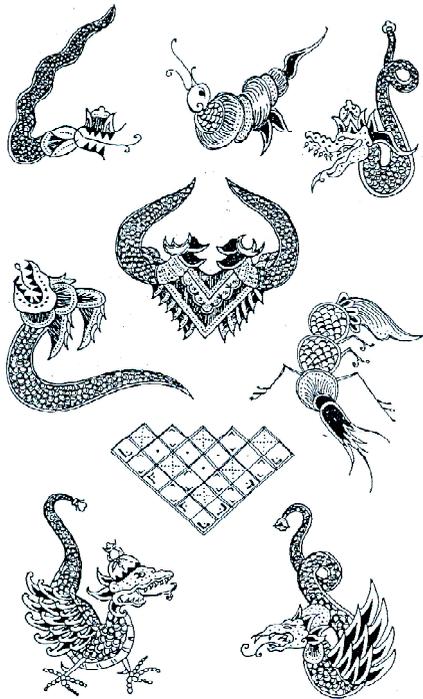
Bila diperhatikan, Naga (Ular) melambangkan kesaktian dan kesuburan. Mengapa dalam pewayangan ditempatkan di Alam Bawah merupakan tempat para jurjana, tempat orang yang hidupnya tidak benar, dalam kefahaman Jawa disebut *dur angkoro murko*? Penempatan Naga (ular) di Alam Bawah bagi masyarakat Jawa merupakan *pangruwating dur angkoro murko* yaitu sebagai alat pencegah sifat durjana, jahat merusak Alam Tengah tanpa memperhitungkan Alam Atas.

Pohon Hayat yang ditempatkan di dunia tengah merupakan penghubung Alam Atas dan Bawah. Pohon Hayat mempunyai keEsaan tertinggi yang dapat disamakan dengan Brahmana (dalam agama Hindu) dan Tao (filsafat Cina), merupakan sumber semua kehidupan, kekayaan, dan kemakmuran (Van Der Hoop.1949:274). Pohon Hayat digambarkan pula sebagai Gunung disebut juga *kekayon* dari perkataan kayu. "Mula diarani kayun tegese karep, yoiku mujudake yen karepe manungsa iku ora tetep, miturut apa yang dibutuhake". Bahwa yang dikatakan *kekayon* mempunyai arti karep (keinginan), yaitu menggambarkan keinginan manusia itu tidak tetap menurut apa yang dibutuhkannya (Sajid.1958:150).

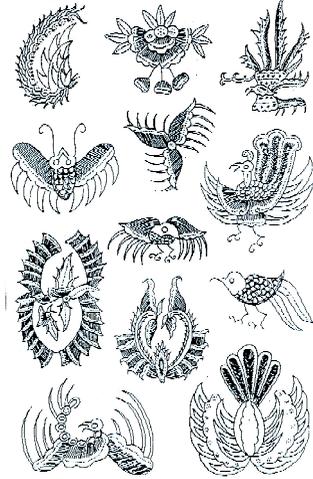
Gunungan digambarkan sebagai hutan seisinya, ada binatang terbang, binatang darat, ular, dan air. Semua itu merupakan perlambangan Jagat Gede yang tergabung dari Ketiga Alam. Gunungan di dalam motif batik digambarkan sebagai Gunung atau Mehru yaitu tempat kediaman Dewa. Mehru digambarkan sebagai puncak yang tinggi dengan dikelilingi oleh tumbuh-tumbuhan gunung.

Maksud dari ornamen tersebut di atas adalah menggambarkan, bahwa kehidupan manusia tidak akan kekal dan penuh cobaan di Alam ini (Alam Tengah), apabila manusia di Alam tengah berbuat salah akan mengakibatkan kesengsaraan (Alam Bawah). Namun apabila ia dapat

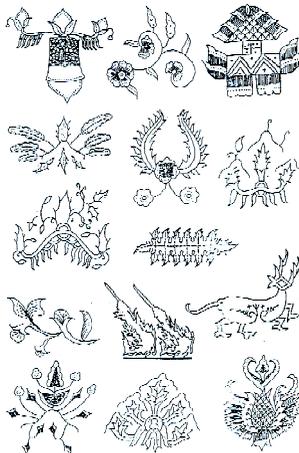
mengendalikan diri untuk mencapai kebenaran maka ia akan mendapat kemuliaan (Alam Atas). Dapat disimbolkan bahwa manusia hidup itu tidak gampang, adakalanya sengsara, adakalanya mulia tergantung dari perbuatan dan pengendalian hidup dari manusia itu sendiri (lihat gambar 7, 8, dan 9)



Ornamen batik yang berhubungan dengan kehidupan alam bawah
Sumber: Susanto: 1980: 273
Sasono Pustoko Keraton Kasunanan



Ornamen batik yang berhubungan dengan kehidupan alam tengah Sumber: Susanto: 1980: 262-275, Sasono Pustoko Keraton Kasunanan



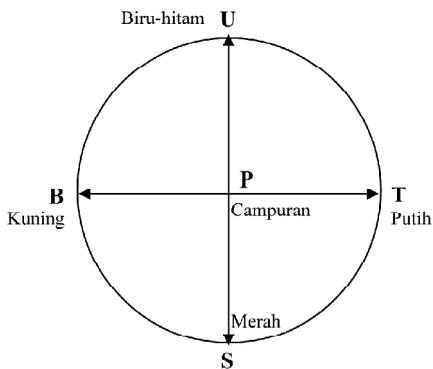
Ornamen batik yang berhubungan dengan kehidupan alam atas Sumber: Susanto: 1980: 255-268, Sasono Pustoko Keraton Kasunanan

Ornamen batik tersebut menurut Sewan Susanto (1973: 22) terdiri dari empat bagian warna yaitu:

- Warna Hitam, melambangkan unsur bumi yang digambarkan sebagai ornamen tumbuh-tumbuhan, binatang dan meru.
- Warna Merah, melambangkan unsur api yang digambarkan sebagai ornamen lidah api (modang).
- Warna Kuning, melambangkan unsur air yang digambarkan sebagai ornamen air, binatang air dan perahu.
- Warna Putih, melambangkan unsur angin yang digambarkan sebagai ornamen burung, mega atau awan.

Keempat warna tersebut di atas oleh Alit Veldhuise-Djajasoebrata (1988: 51) dalam buku *Weaving of Power and Might the glory of Java* dihubungkan dengan empat arah mata angin (lihat gambar 10), yaitu:

- Warna Hitam menunjukkan arah Utara, yaitu arah menuju kematian.
- Warna Merah menunjukkan arah Selatan, yaitu arah menuju kedewasaan dan kecermatan.
- Warna Kuning menunjukkan arah Barat, yaitu arah menuju kerusakan.



Hubungan arah dengan warna
Sumber: Djajasoebrata. 1972: 51

ARAH DAN WARNA DALAM BATIK KERATON

ARAH	WARNA	UNSUR ALAM	ORNAMEN	KEHIDUPAN & KEMATIAN
Timur	Putih	Angin/Udara	Burung, mega	Awal kebangkitan
Selatan	Merah (Coklat)	Api	Lidah Api (Modang)	Kedewasaan & Kecermatan
Barat	Kuning (Prodo)	Air	Air Binatang Air Perahu	Kematangan & Kerusakan
Utara	Hitam	Bumi	Tumbuh-tumbuhan Binatang darat Meru	Kematian

Warna batik Keraton Surakarta terdapat 4 warna, yaitu putih, kuning, coklat, dan hitam (dari Biru Indigo). Keraton Surakarta dan Kadipaten Mangkunegaran meskipun masih satu Trah Mataram namun dalam menentukan sikap yang berhubungan dengan pemerintahan mempunyai ciri dan pranata sendiri-sendiri, seperti apa yang ditampilkan pada batik adat yang dipakainya. Warna batik adat yang dipakai Raja Pakubuwana dan Putra Dalem sebagian besar mengarah ke warna putih bersih (bladak), sedangkan Putri Dalem sebagian besar warna gelap (hitam). Di Kadipaten Mangkunegaran, warna batik yang dipakai oleh Praja Mangkunegara dan keturunannya mengarah ke kuning keemasan latar hitam.

Batik Keraton Surakarta dan Kadipaten Mangkunegaran khususnya nyamping menampilkan warna putih, kuning, coklat, dan hitam. Warna-warna tersebut memberi pengertian adanya manusia yaitu, mulai diciptakan hingga kembali ke asalnya yang disebut *sangkan paraning dumadi*. Bila disatukan antara motif dan warna batik Keraton Surakarta, maka mengandung pengertian bahwa manusia dilahirkan atau diciptakan di dunia supaya berbuat kebaikan dan berbakti kepada Yang Maha Kuasa agar nantinya diterima kembali kepadanya.

Keindahan Batik yang Berhubungan dengan Pandangan Hidup Orang Jawa

Kejawen merupakan pandangan hidup orang Jawa yang didasari oleh sifat lahiriyah dan batiniyah, yaitu: rela, narino, temen, sabar, dan budi luhur dengan rasa kekeluargaan dan kehormatan. Dalam hidupnya tidak harus *ngoyo*, sepadan apa adanya, bersyukur dengan apa yang telah diberikan, dan bisa mengendalikan diri agar bisa bersifat adil sesamanya. *Narimo ing pandum* dan *kalah keporo ngalah* merupakan bagian dari darma baktinya kepada Tuhan Yang Maha Esa untuk *nandur kabecikan*. Hal tersebut haruslah selaras antara lahir dan batin hingga akhirnya terwujud *manunggaling kawulo Gusti*. Dalam hidupnya, manusia mempunyai *kasunyatan*, yaitu asal-usul dan tujuan akhir manusia untuk menghadap Tuhan Yang Maha Esa, hal inilah yang dikatakan *sangkan paraning dumadi*.

Sifat lahiriyah dan batiniyah pada diri orang Jawa selalu dituangkan dalam karya-karyanya seperti batik adat Keraton Kasunanan dan Kadipaten Mangkunegaran Surakarta. Batik Keraton yang pada awalnya tercipta melalui meditasi (*tapa*) atau tirakat (*mutih*), yaitu penjernihan diri dan penyerahan diri terhadap Tuhan Yang Maha Kuasa guna menghasilkan karya besar dan berbobot secara visual maupun spiritual. Batik adat yang berkembang di dalam Keraton merupakan *pengejawantahan* unsur-unsur ke dalam unsur kehidupan orang Jawa. Kehidupan sebagaimana dijalankan manusia sebagai *kawulane Gusti*, seperti Pancasila orang Jawa.

Motif yang mengambil unsur alam antara lain motif Parang. Nama Parang mengambil dari bentuk senjata tajam yang dipakai untuk perang para Punggawa Keraton. Fungsi dari Parang adalah untuk membasmi terhadap kejahatan musuh. Bila pengertian tersebut dikembalikan pada diri manusia, maka yang dikatakan membasmi adalah membuang sifat yang kurang baik pada dirinya. Maka sifat baik sajalah yang harus diterapkan dalam hidupnya sebagai langkah *nandur kabecikan* di dunia untuk memetik *pangolahing budi* di hadapannya. Bila seorang Punggawa, Raja, atau keluarganya memakai motif Parang tentunya mempunyai hati yang *sumeleh* dan sayang sesamanya.

Motif yang menggambarkan empat mata angin dengan titik tengah sebagai pusatnya seperti pada motif Ceplok. Manusia sebagai titikpusat harus menghadapi empat arah sebagai suatu proses. Keempat arah tersebut adalah Timur merupakan arah awal kebangkitan, Selatan merupakan arah kedewasaan, Barat merupakan arah kematangan, dan Utara merupakan arah kematian. Arah tersebut merupakan suatu proses dilahirkan, kemudian menginjak remaja, lalu dewasa, dan akhirnya akan menuju ajalnya. Proses tersebut suatu *proses sangkan paraning dumadi*, maka orang hidup manusia hendaknya berbuat baik sesamanya dan berbakti kepada Tuhan Yang Maha Esa.

Motif batik Keraton mengambil dari unsur-unsur alam, seperti burung, binatang berkaki empat, ular, bunga, kupu-kupu, bangunan, perahu, karang, arah mata angin, dan sebagainya. Beberapa unsur alam tersebut kalau dikelompokkan menjadi tiga nagian menurut pengertian wilayah Alam. Burung, kupu-kupu, dan sejenisnya merupakan penguasa *Alam atas*, merupakan tempat para Dewa (Tuhan). Binatang berkaki empat, bunga, dan sebagainya adalah menggambarkan *Alam tengah*, merupakan tempat hidup manusia. Adapun ular, perahu, dan sebagainya menggambarkan *Alam bawah*, yaitu tempat kehidupan yang tidak benar. Maksud dari ketiga wilayah keduniaan tersebut adalah peringatan kepada manusia, bahwa dalam hidupnya haruslah berbakti kepada Tuhan Yang Maha Kuasa dan berhati yang *sumeleh* dalam menjalankan hidupnya. Apabila dalam hidupnya tidak benar, tentunya akan menemukan kesengsaraan pada dirinya. Maka untuk mencapai hidup yang tenang dan damai haruslah selalu ingat pada Yang Maha Kuasa, saling menghormati dan menghargai sesamanya, sehingga tercermin *manunggaling kawulo Gusti* seperti yang terdapat pada motif Semen dan Alas-alasan.

Warna batik Keraton ada yang mengarah ke warna merah seperti Cinde, mengarah ke hijau atau biru seperti Dodot, dan mengarah ke kuning kecoklatan seperti nyamping. Warna-warna yang ditampilkan pada batik adat tersebut mempunyai pengertian yang dalam bagi falsafah Jawa. Warna Cinde yang terdiri dari warna putih, merah, dan hitam yang melambangkan kehidupan yaitu *sangkan paraning dumadi*. Kain Dodot berwarna hijau atau biru yang dipadu dengan prodo (keemasan).

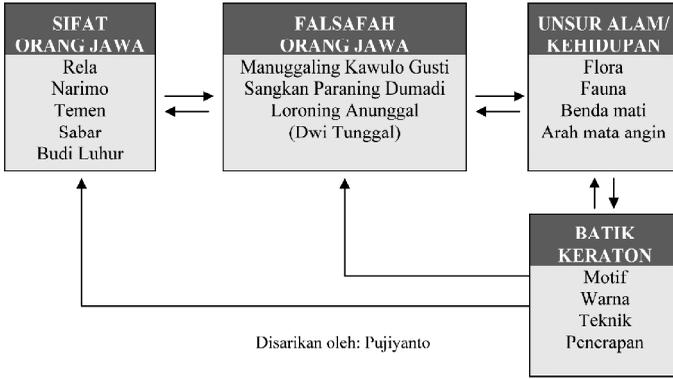
Warna hijau merupakan kesayangan Ratu Pantai Selatan yang dianggap sebagai Dewa perdamaian dan ketentraman. Warna hijau bisa diartikan sebagai lambang kesuburan atau kehidupan, adapun warna prodo sebagai simbul kemurnian. Maka dapat disimpulkan, bahwa manusia dalam hidupnya haruslah mempunyai jiwa yang bersih dan murni dalam *nandur kabecikan*.

Nyamping berwarna kuning kecoklatan (*soga*) yang dipadu dengan warna hitam dan putih sebagai isen motif. Warna putih menggambarkan dunia terang yang melambangkan kehidupan, warna kuning kecoklatan merupakan lambang kematangan dan kejujuran, adapun warna hitam adalah dunia petang sebagai lambang kelanggengan (*abadi*). Bahwa manusia hidup di dunia haruslah mempunyai pikiran yang matang dan bersifat jujur sebagai bekal di dunia lain, yaitu alam baka sebagai suatu kelanggengan. Arah warna gradasi dari putih-kuning kecoklatan-hitam merupakan proses kehidupan manusia sebagai *manunggaling kawulo Gusti*. Dalam faham kesatuan antara Yang Maha Kuasa dengan manusia merupakan dua tetapi satu kesatuan yang disebut *loroning anunggal*.

Teknik pembuatan batik Keraton menggunakan canting berisi lilin panas yang dituangkan secara rapi dan halus, sehingga menghasilkan batik adat yang indah. Batik yang dikerjakan berhari-hari atau berbulan-bulan oleh perajin-perajin Keraton tanpa mengenal lelah dan bosanan hanya demi darma baktinnya terhadap Sang Atasan yaitu Raja dan Yang Maha Kuasa. Berdasarkan *rela, narimo, temen, sabar* dan *budi luhur* tanpa *ngoyo* dalam mengerjakan sesuatu tentunya akan menghasilkan karya yang luar biasa baik visual maupun spiritual.

Batik Keraton dalam penerapannya selain sebagai busana harian juga untuk upacara-upacara ritual. Dalam upacara ageng maupun alit, batik adat mempunyai peran yang utama sebagai perlengkapan upacara yaitu sebagai nyamping. Bila dalam upacara tidak memakai nyamping dianggap melanggar pranatan yang ada dan tidak sopan. Batik selalu dipakai dalam upacara Keraton karena suatu keharusan yang ditaati. Karena berhubungan dengan Yang Maha Kuasa yaitu *manunggaling kawulo Gusti*.

PANDANGAN HIDUP ORANG JAWA PADA BATIK



Kesimpulan

Secara umum, motif batik Keraton Surakarta mengandung falsafah Jawa yang dipengaruhi oleh pandangan hidup orang Jawa yang dihubungkan dengan Dunia Bawah, Dunia Tengah, dan Dunia Atas. Maksud Dunia Bawah merupakan tempat manusia berbuat tidak baik, Dunia Tengah merupakan tempat kehiduapan di alam ini, adapun Dunia Atas adalah tempatnya Dewa/Yang Maha Kuasa. Bila dihubungkan merupakan petunjuk atau peringatan kepada manusia, bahwa dalam hidup di dunia haruslah berbuat kebaikan agar nantinya perbuatannya di dunia bisa diterima oleh Yang Maha Kuasa, dalam pandangan hidup orang Jawa di sebut *sangkan paraningb dumadi*.

Beberapa warna yang ada pada betik Keraton tersebut bila disatukan (digabung) dalam falsafah Jawa mengandung pengertian bahwa manusia nantinya akan kembali lagi kepadaNya dan bila sudah meninggal harus bertanggungjawabkan semua perbuatannya yang pernah dilakukan di dunia ini. Hal ini dalam pandangan hidup orang Jawa disebut *sangkan paraningb dumadi* dan *manunggaling kawulo Gusti.v*

Daftar Pustaka

- Hoop, Van Der. 1949. *Indonesische Siermotieven*. Koninklijk Bataviasch Genootschap Van Kunsten en Wetenschappen.
- Sajid, R.M. 1958. *Bauwarna Wayang (Jilid 1): Keterangan lan Rinenggo ing Gambar-gambar*. Surakarta: Widya Duta.
- Susanto, Sewan. 1973. *Pembinaan Seni Batik, Seri Susunan Motif Batik*. Yogyakarta: Balai Penelitian Batik dan Kerajinan, Lembaga Batik dan Kerajinan dan Gabungan Koperasi Batik Indonesia.
- Ossenbruggen, F.D.E. Van. 1975. *Asal-usul Konsep Jawa tentang Moncopat dalam Hubungannya dengan Sistem-sistem Klasifikasi Primitif*. Jakarta: Bhatara.
- Veldhuse, Alit. Djajasoebrata. 1979. *On the Origin and Nature of Larangan: For Bidden Batik Patterns from the Central Javanese Principalities*. Washington DC: The Textile Museum.
- Veldhuse, Alit. Djajasoebrata. 1988. *Weaving of Power and Might the Glory of Java*. Netherlands: Museum Voor Volkenkunde.
- Yudhoseputro, Wiyoso. 1983. *Mengenal Ragam Hias Jawa (Jilid 1b)*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Yudhoseputro, Wiyoso. 1983. *Seni Kerajinan Indonesia*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

MAKNA SIMBOLIK MOTIF SURYA MAJAPAHIT DAN APLIKASINYA PADA MASA SEKARANG

Sri Marwati

Motif Surya Majapahit merupakan salah satu motif peninggalan masa kerajaan Majapahit. Wujudnya berupa lingkaran dengan motif atau tanpa motif di bagian lingkarannya serta garis-garis memancar yang membentuk sinar. Bentuk yang beragam serta penempatan motif yang berbeda memunculkan pemaknaan yang bervariasi. Motif ini memiliki beberapa makna antara lain; sebagai lambang kebesaran kerajaan Majapahit atau lambang kebesaran dan kekuasaan raja; lambang peristiwa penting tertentu pada masa kerajaan Majapahit; lambang religi yaitu lambang adanya dewa-dewa penjaga arah mata angin; lambang supranatural yaitu kesaktian karena terkait dengan tokoh sentral yang diagungkan atau lambang kebesaran tokoh tertentu; lambang para wali yang merupakan penyebar agama ke penjuru di Pulau Jawa dengan para wali sebagai pusatnya. Terkait konsep mandala, motif Surya Majapahit merupakan lambang kesatuan makrokosmos dan mikrokosmos. Pengembangan dan penggunaan motif tersebut pada masa sekarang oleh masyarakat juga memiliki makna yang berbeda pula.

Pendahuluan

Kerajaan Majapahit adalah salah satu kerajaan terbesar di Indonesia yang berdiri bersamaan dengan runtuhnya kerajaan Singasari (1222-1292). Kerajaan yang terletak di wilayah Nusantara ini, pada masa dulu termashyur dengan wilayahnya yang luas serta makmur dan maju kebudayaannya. Majapahit merupakan kerajaan Indonesia Hindu yang berada pada masa 1293-1522, menurut berbagai sumber Majapahit

berdiri pada 12 November 1293. Masa bertahan kerajaan ini selama 2 abad yaitu abad XIII-XV.

Terkait dengan kehidupan sosial masyarakat, masa 2 abad tersebut menjadikan Majapahit memiliki peninggalan yang beraneka ragam. Selain peninggalan berwujud bangunan berupa candi, Majapahit juga memiliki peninggalan berupa benda-benda seni. Peninggalan candi dan benda seni ini masih bisa dilacak keberadaannya di daerah Trowulan, yang diduga kuat merupakan bekas kerajaan Majapahit. Menurut pendapat beberapa ahli arkeologi, ibukota kerajaan Majapahit pada awalnya bukan di Trowulan, tetapi pusat kerajaan Majapahit telah mengalami beberapa kali perpindahan dan yang terakhir di wilayah Trowulan, Mojokerto, Jawa Timur.

Salah satu peninggalan masa kerajaan Majapahit yaitu produk seni berupa motif yang disebut motif Surya Majapahit. Motif Surya Majapahit merupakan salah satu peninggalan seni kriya berbahan batu dengan teknik pahat (ukir). Di mana bentuknya berupa lingkaran dengan sinar berupa garis-garis yang memancar mengelilinginya dan di dalam relief bentuk lingkaran tersebut diukir antara lain: sembilan dewa penjaga mata angin, kala, tokoh menunggang kuda, hiasan flora atau berupa lingkaran saja dengan sinar yang memancar.

Hiasan motif surya adalah hiasan berupa lingkaran yang pada bagian luarnya terdapat sinar, dan kadang-kadang digambarkan tanpa lingkaran hanya berupa garis lurus sebagai perwujudan dari sinar tersebut. Hiasan motif surya sering disebut dengan hiasan "*Soleil de Majapahit*", karena motif hiasan tersebut banyak dijumpai pada sisa-sisa peninggalan Majapahit (Trubus 1993-64)

Saat ini motif tersebut banyak terdapat di candi-candi peninggalan masa Hindu di Jawa Timur. Selain ditemukan pada atap candi, motif Surya Majapahit juga ditemukan pada relief candi seperti pada pojok bagian atas relief, dan juga pada stela atau bagian belakang kepala relief, selain itu motif ini juga terdapat pada makam Tralaya (makam Islam) di daerah Trowulan dan motif ini juga terdapat di Masjid Agung Demak.

Dalam “*Catalogue of The Exhibition*” pada buku “*The Legacy of Majapahit*” dijelaskan tentang motif Surya Majapahit bahwa:

“Often the stone depicts a manlike figure riding a horse across a solar disk. The figure represents Surya, the sun god. The solar disk became one of Majapahit’s best-known symbols. It is found on early Islamic tombstones from Tralaya, and as a kind of halo behind memorial statues of divinized kings and queens”.

Seperti juga dijelaskan Soeyono Wisnoewhardono (1995) dalam “Komplek Percandian Panataran di Blitar” menyebutkan bahwa di bagian atas bilik candi pada batu penutup sungkup terdapat relief “Surya Majapahit” yaitu lingkaran yang dikelilingi oleh pancaran sinar yang berupa garis-garis lurus dalam susunan beberapa buah segitiga sama kaki. Relief Surya Majapahit juga ditemukan di beberapa candi yang lain di Jawa Timur ini dalam variasi yang sedikit berbeda.

Ukiran Surya Majapahit biasanya dapat ditemukan di tengah langit-langit *Garbhagriha* (ruangan tersuci) dari beberapa candi seperti Candi Bangkal, Candi Sawentar, dan Candi Jawi. Ukiran Surya Majapahit juga kerap ditemukan pada stela, ukiran Halo atau Aura, pada bagian belakang kepala arca yang dibuat pada masa Majapahit. Ukiran ini juga ditemukan di batu nisan yang berasal dari masa Majapahit, seperti di Trowulan. (http://id.wikipedia.org/wiki/Surya_Majapahit)

Banyak variasi bentuk motif Surya Majapahit, penggambarannya antara lain :

- Motif lingkaran dikelilingi motif berupa garis-garis yang memancar mengelilingi lingkaran tersebut dan di dalam relief bentuk lingkaran tersebut diukir sembilan dewa penjaga mata angin.
- Motif lingkaran dikelilingi motif berupa garis-garis yang memancar mengelilingi lingkaran tersebut dan di bagian dalam lingkaran kosong atau tidak ada motif apapun.
- Motif lingkaran dikelilingi motif berupa garis-garis yang memancar mengelilingi lingkaran tersebut dan di bagian dalam lingkaran terdapat pahatan tokoh yang menunggang kuda.
- Motif lingkaran dikelilingi motif berupa garis-garis yang memancar mengelilingi lingkaran tersebut dan di bagian dalam lingkaran

terdapat motif flora

Pada masa sekarang motif Surya Majapahit juga digunakan oleh masyarakat terutama masyarakat di Trowulan yang notabene merupakan masyarakat yang tinggal di wilayah pusat kerajaan Majapahit. Penggunaan motif Surya Majapahit ini antara lain sebagai motif batik khas Mojokerto serta digunakan sebagai hiasan interior pada ruangan hotel atau sebagai hiasan interior di Balai Pelestarian Peninggalan Purbakala (BP3) **Trowulan**. Sampai sekarang belum diketahui motif Surya Majapahit ini muncul pada periode raja Majapahit yang mana, akan tetapi benda seni ini merupakan artefak peninggalan masa kerajaan Majapahit yang keberadaannya bisa mencerminkan kehidupan masyarakat pada masanya. Bentuk motif yang bervariasi memunculkan bermacam pemaknaan yang beragam pula.

Berdasarkan variasi bentuk dan juga tempat ditemukannya motif Surya Majapahit tersebut maka makna atau nilai simbolis dari masing-masing bentuk tersebut memang bertujuan berbeda. Yakob Sumardjo mengungkapkan bahwa benda seni adalah produk sebuah budaya yang menjadi sistem nilai suatu masyarakat, maka pemaknaan dan estetikanya harus berdasarkan konsep budaya masyarakat tersebut (2000:325).

Motif Surya Majapahit dan Sistem Politik

Pada masa Majapahit mata pencaharian penduduk adalah bertani sehingga persawahan merupakan tulang punggung perekonomian pada masa tersebut. Masyarakat diharuskan memberikan hasil upeti maupun pajak untuk para pembesar yang berkuasa. Adapun raja-raja yang memerintah masa Majapahit yaitu

1. Raden Wijaya Kertarajasa Jayawardhana (1293-1309 M)
2. Jayanegara (1309-1328 M)
3. Tribuwanatunggadewi Jayawisnuwardhani (1328-1350 M)
4. Hayam Wuruk (1350-1389 M)
5. Wikramawardhana (1389-1429 M)
6. Suhita (1429-1447 M)
7. Dyah Kertawijaya (1447-1451)
8. Rajasawardhana (1451-1453)
9. Kekosongan Pemerintah (1453-1456)
10. Raja-raja lain——(Runtuh 1500)

Dari sekian raja yang memerintah Majapahit mengalami masa jaya abad 14, pada pemerintahan Hayam Wuruk (1350-1389) dengan patihnya Gajah Mada, hal ini bisa dilacak dalam Nagarakrtagam karya Mpu Prapanca. Kemashyuran Majapahit meninggalkan kebesaran berwujud benda yang sampai saat ini masih bisa kita telusuri sisa-sisa kejayaan tersebut. Raja dan keluarganya juga mempunyai daerah tanah dan persawahan tersendiri untuk diolah oleh para hamba-hamba raja. Untuk perdagangan, istana mempunyai kekuasaan untuk mengawasi dan mengorganisasi sistem perdagangan. Raja memiliki kekuasaan tertinggi dan memegang pengawasan tertinggi atas kekuatan militer dan administratif.

Sartono Kartodirdjo juga mengungkapkan bahwa pada masa Majapahit basis kekuasaan sebagian besar berada di tangan birokrasi sekuler, politik dan militer, para pendeta dari berbagai aliran dimasukkan birokrasi kerajaan dan pemerintah menjamin birokrasi tersebut. Penguasa dan birokrasi mendominasi secara politis dan kultural masyarakat Majapahit.

“Tumbuhnya kekuasaan pusat di tangan raja yang dianggap sebagai dewa, memperkuat posisi sekulernya dengan jalan mengikatkan diri pada suatu bentuk atau lambang-lambang kekuasaan religius yang tertinggi, tidak memberi kesempatan kepada agama untuk berkembang menjadi agama yang dominan dan bebas, baik politis maupun ekonomis”. (Sartono Kartodirdjo 1998:38)

Selanjutnya dijelaskan bahwa hampir seluruh kebudayaan Majapahit adalah kebudayaan istana atau dapat dikatakan kebudayaan pada masa itu adalah ciptaan para penguasa, milik serta hasil karya yang eksklusif dari para birokrasi, seperti: monumen, kesusasteraan, tulisan-tulisan teokratis, dan ajaran-ajaran hukum. Kebudayaan para bangsawan dan para rohaniwan menjulang tinggi dan kebudayaan bukanlah harta benda kultural rakyat.

Dari uraian tersebut dapat digaris bawahi bahwa pada masa Majapahit hasil benda kultural adalah milik para penguasa dan rohaniwan, sehingga salah satu hasil benda kultural berupa benda seni, bisa dikatakan ide dasar pembuatan dan modal dasar pembuatannya

memang dikuasai oleh para penguasa dan rohaniwan.

Agama dan pemerintahan pada masyarakat Majapahit memegang peranan yang unik dan tak dapat diabaikan. Agama dan pemerintahan itu menyebabkan terjadinya integrasi; agama integrasi dalam kepercayaan dan ritual, dan pemerintahan integrasi dalam hal hukum dan kekuasaan. Posisi politik disatukan dengan agama, dan ada tendensi untuk membatasi spesialisasi (Sartono Kartodirdjo 1998:38-39)

Sehingga sistem politik yang ada pada masa itu yang mana raja dianggap sebagai dewa maka raja memperkuat posisinya dengan lambang-lambang yang akan menjadi simbol kekuasaan dan kebesarannya (regalia). Terkait adanya motif Surya Majapahit, pemaknaannya saat ini masyarakat sekitar dan para ahli purbakala menafsirkan bahwa motif Surya Majapahit adalah lambang kebesaran kerajaan Majapahit. Pemunculan motif Surya Majapahit besar kemungkinan juga menjadi lambang kekuasaan dan kebesaran raja.

Motif Surya Majapahit dan Candi

Motif Surya Majapahit keberadaannya berkaitan dengan candi, karena motif ini banyak ditemukan pada candi-candi peninggalan masa Majapahit. Adanya candi pada masa itu terkait dengan upacara keagamaan ataupun penghormatan pada arwah leluhur mereka dan aktivitas tersebut selalu terkonsentrasi di mana candi tersebut ada.

“Kekuasaan pemerintah pusat dapat diperkuat dengan mengembangkan hal-hal yang berhubungan dengan upacara dan birokrasi. Mengenai Majapahit, sistem upacara itu mempunyai fungsi penting dan jelas-jelas merupakan faktor pengintegrasian kerajaan. Pesta kerajaan pada tiap-tiap tahun untuk menghormati arwah Ibu suri dan pesta untuk merayakan (*palguna estia*) panen pertama menyebabkan konsentrasi rakyat yang besar di ibukota. Hasil-hasil kerajinan tangan dan barang-barang mewah disediakan khusus bagi kepentingan upacara. Hasil pertanian, pajak dan kerja wajib dibutuhkan untuk mengadakan upacara-upacara agama di daerah dan upacara-upacara agama kerajaan” (Sartono Kartodirdjo 1998:34)

Selanjutnya Sartono Kartodirdjo juga menyebutkan bahwa:

“Upacara-upacara agama itu menimbulkan arti yang lebih besar dan menyebabkan tumbuhnya pusat-pusat kehidupan. Pusat-pusat upacara dalam bentuk struktur upacara, antara lain: candi-candi; makam-makam dan tempat suci lainnya; didirikan di mana-mana di seluruh negeri, yang berkembangnya pusat-pusat politik dan menjadi kohesif. Dalam hubungan ini perlu dicatat, bahwa peranan golongan pendeta mempunyai arti yang fundamental”.

Dari penggambaran tersebut diketahui bahwa pada masa Majapahit terutama pada masa pemerintahan Hayam Wuruk, kehidupan iklim religius sangat tinggi, hal ini bisa disimak dengan adanya upacara-upacara keagamaan di wilayah kerajaan maupun di lingkup kerajaan, selain itu peninggalan berupa alat-alat upacara juga memperkuat bahwa kehidupan beragama sangat diperhatikan.

“Ajaran agama atau kepercayaan merupakan konsep atau tata nilai yang dipakai sebagai pedoman perilaku dan praktek-praktek keagamaan para penganutnya, juga dalam pembuatan artifak keagamaan, sehingga ajaran agama dan artifak keagamaan merupakan dua hal yang erat berhubungan” (Drs. Kusendkk, 1998:91).

Demikian juga motif Surya Majapahit dibuat pada masa kerajaan Majapahit, di mana pada masa itu agama Hindu menjadi agama yang dianut oleh raja dan pada masa itu seluruh kegiatan manusia selalu dikaitkan dengan praktik kehidupan keagamaan. Meskipun pada masa itu juga berkembang agama-agama lain selain Hindu, diantaranya Budha, kepercayaan asli dan Islam.

Agama Siwa yang berkembang dan dipeluk oleh raja-raja Majapahit adalah *Siwasiddhanta* (*Siddantatapaksa*) yang mulai berkembang di Jawa Timur pada masa Raja Sindok (*abad X*). Sumber ajarannya adalah Kitab Tuttur (*Smrti*), dan yang tertua adalah Tuttur Bhwanakosa yang disusun pada jaman Mpu Sindok, sedang yang termuda dan terpanjang adalah Tuttur Jnanasiddhanta yang disusun pada jaman Majapahit. Ajaran agama ini sangat dipengaruhi oleh Saiwa Upanisad,

Vedanta dan Samkhya. Kenyataan Tertinggi agama ini disebut *Paramasiwa* yang disamakan dengan suku kata suci “*OM*”. Sebagai dewa tertinggi Siwa mempunyai 3 hakekat (*tattwa*) yaitu: (a) Paramasiwa-tattwa yang bersifat tak terwujud (*niskala*); (b) Sadasiwa-tattwa yang bersifat berwujud-tak berwujud (*sanakala-niskala*); (c) Siwa-tattwa bersifat berwujud (*sakala*).

Adapun candi-candi peninggalan pada masa Majapahit yaitu : Candi Panataran (1197-1454), Candi Kidal (1248), Candi Jago (1268, 1343), Candi Singosari (1293), Candi Jawi (1293, 1331), Candi Kotes (1300, 1301), Candi Kali Cilik (1349), Candi Jabung (1359), Candi Plumbangan (1360,1390), Candi Simping (1361), Candi Bayalangu (1361, 1369,1389,1428), Candi Kedaton (1370), Candi Pari (1371), Candi Panggih (1372), Candi Jedong (1385), Candi Surowono (1388), Candi Tigawangi (1388), Candi Gambar (1388,1399), Candi Gambar Wetan (1410,1438), Candi Bocok (1436) dan Candi Pasetran (1456), Candi Sukuh (1416-1445), Candi Ceto (1448 dan 1456 Masehi) (Soekmono dkk 1998:72).

Didirikannya banyak candi mengindikasikan kehidupan keagamaan dan penghormatan pada arwah leluhur pada masa tersebut sangat gemilang. Candi melambangkan alam semesta, yang dikenal dengan *Triloka*. Di mana kaki candi melambangkan *bhurloka* yaitu tempat di mana manusia hidup. Tubuh candi melambangkan *bhurwarloka* yaitu dunia tempat di mana manusia mencapai kesucian dan kesempurnaan. Atap candi melambangkan *swarloka* yaitu dunia para dewa dan roh nenek moyang. Motif Surya Majapahit pada candi biasanya juga di letakkan di bagian atap candi bagian dalam (cungkup). Hal ini terkait dengan kepercayaan bahwa dewa-dewa terletak di atas dan tidak terjangkau oleh manusia.

Ragam Bentuk Motif Surya Majapahit

Adapun variasi bentuk motif Surya Majapahit adalah sebagai berikut :

a. Surya Majapahit dengan motif sembilan dewa penjaga mata angin



(Motif Surya Majapahit di Museum Trowulan)



(Motif Surya Majapahit, Tafsir ahli Arkeologi)

Surya Majapahit di atas berbentuk lingkaran yang terdiri dari lingkaran kecil yang terletak di tengah dan lingkaran besar berikutnya yang dibagi menjadi delapan bagian, kemudian bagian luar dari lingkaran tersebut berupa garis-garis yang membentuk segitiga sebanyak delapan buah. Di dalam kedelapan bentuk segitiga tersebut juga terdapat segitiga kecil yang dibentuk oleh garis-garis sedangkan bagian dalam segitiga tersebut terdapat bentuk setengah lingkaran yang terdapat pada setiap bentuk segitiga yang mengelilingi bentuk lingkaran tersebut.

Dalam relief bentuk lingkaran tersebut diukir sembilan dewa penjaga mata angin yang juga disebut “Dewa Nawa Sanga”. Terdiri dari Dewa Utama yaitu Dewa Siwa (Tengah/pusat), Iswara (Timur), Mahadewa (Barat), Wisnu (Utara), Brahma (Selatan), Sambhu (Timur Laut), Rudra (Barat Daya), Mahesora (Tenggara), dan Sangkara (Barat laut). Sedangkan Dewa Minor berada di luar lingkaran yaitu pada garis-

garis yang memancar, dewa tersebut yaitu Indra (Timur), Agni (Tenggara), Yama (Selatan), Nairrta (Barat Daya), Baruna (Barat), Bayu (Barat Laut), Kuwera (Utara), dan Isana (Timur Laut). Dewa-dewa tersebut dipercaya menjaga penjuru mata angin di alam semesta sehingga keseimbangan dan ketentraman alam semesta terjaga. Makna simbol ini merupakan wujud dari kepercayaan manusia terutama umat Hindu pada Zat yang lebih tinggi dan sakti dari manusia yaitu pada Yang di Atas.

b. Surya Majapahit dengan motif delapan dewa penjaga mata angin

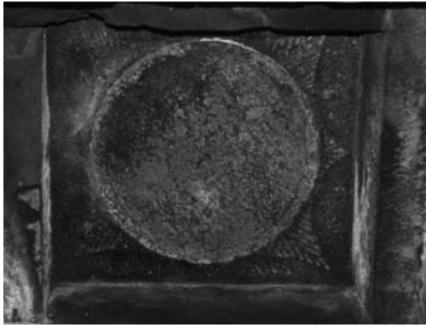
Selanjutnya motif Surya Majapahit berbentuk tiga lapis lingkaran yaitu yang terkecil lingkaran paling tengah, kemudian lingkaran agak besar dan kemudian lingkaran paling luar. Lingkaran paling tengah dikelilingi garis-garis seperti sinar yang membentuk segitiga, sejumlah delapan buah. Kemudian lingkaran yang agak besar atau lingkaran kedua, dikelilingi garis-garis seperti sinar yang membentuk segitiga, sejumlah delapan buah juga. Di lingkaran terluar di antara bentuk sinar dipahat motif delapan dewa dalam agama Hindu, terdiri dari Dewa Utama Iswara (Timur), Mahadewa (Barat), Wisnu (Utara), Brahma (Selatan), Sambhu (Timur Laut), Rudra (Barat Daya), Mahesora (Tenggara), dan Sangkara (Barat laut). Sedangkan bagian tengah berupa lingkaran kosong merupakan dewa Siwa yang hanya dilambangkan dengan lingkaran sebagai pusat.



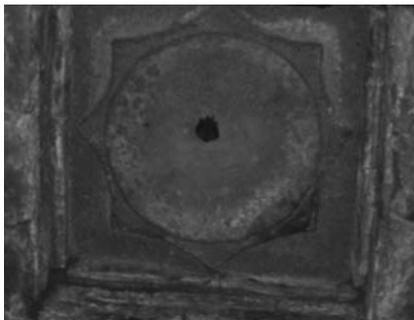
(Motif Surya Majapahit di Museum Nasional)

c. Surya Majapahit dengan motif lingkaran kosong

Terdapat juga motif Surya Majapahit yang ditemukan di atas atap candi bagian dalam di candi Penataran dan candi Kalicilik. Candi Penataran dan Kalicilik adalah candi peninggalan masa Hindu. Bentuk motif Surya Majapahit ini termasuk sangat sederhana karena hanya berupa lingkaran tanpa motif di tengahnya dan di sekelilingnya berupa garis-garis yang membentuk segitiga sejumlah delapan buah. Angka delapan melambangkan kedudukan para dewa penjaga mata angin. Sedangkan lingkaran besar di tengah melambangkan Dewa Siwa (Tengah/pusat) sebagai pusat.



(Motif Surya Majapahit di Candi Penataran)



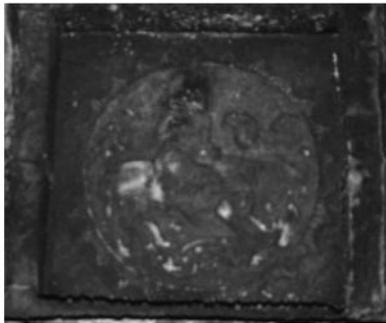
(Motif Surya Majapahit di Candi Kalicilik)

d. Surya Majapahit dengan motif tokoh menunggang kuda

Terdapat juga motif Surya Majapahit dengan bagian tengah lingkaran berupa tokoh yang menunggang kuda. Relief ini ditemukan di beberapa candi seperti di Candi Keboireng di Pasuruan, Candi Rimbi di Wonosalam dan di Candi Sawentar di Blitar.



(Motif Surya Majapahit dengan motif tokoh menunggang kuda)



(Motif Surya Majapahit dengan tokoh menunggang kuda di Candi Sawentar)



(Motif Surya Majapahit dengan tokoh menunggang kuda pada lempengan emas)

Beberapa motif Surya Majapahit di atas berbentuk lingkaran dengan motif di tengah lingkaran berupa tokoh menunggang kuda. Garis-garis berbentuk seperti sinar mengelilingi motif lingkaran tersebut. Garis-garis sinar di atas juga melambangkan kekuatan yang memancar keluar, di mana gambaran tokoh yang berada di dalamnya adalah seorang tokoh yang mempunyai kekuatan lebih atau tokoh yang sangat diagungkan. Ada yang berpendapat bahwa tokoh menunggang kuda itu adalah penggambaran Dewa Surya.

e. Surya Majapahit dengan motif tumbuhan

Motif Surya Majapahit juga ditemukan di pemakaman Islam Tralaya yang terletak di Trowulan. Menurut sumber Arkeologi, Islam sudah ada di Jawa sejak akhir abad 11 M, catatan sumber ini mengindikasikan bahwa pada masa kerajaan Majapahit, agama Islam sudah ada, meskipun kemunculannya tidak begitu menonjol pada masa tersebut. Hal ini terkait bahwa pada masa Majapahit agama Hindu dan Budha lebih dominan karena kedua agama tersebut banyak dianut oleh raja-raja maupun keluarga istana Majapahit pada masa itu. Tetapi peninggalan berupa benda sebagai tanda adanya agama Islam pada masa itu dapat ditemukan di pemakaman Islam Tralaya di Trowulan,

Mojokerto yaitu tempat di mana dahulu merupakan pusat kerajaan Majapahit. Menurut L.C. Damais, makam Tralaya meliputi kurun waktu antara 1368–1611 M.

Adanya komunitas muslim ini disebutkan pula oleh Ma-Huan dalam bukunya *Ying Yai - Sing Lan*, yang ditulis pada tahun 1416 M. Dalam buku “*The Malay Annals of Semarang and Cherbon*” yang diterjemahkan oleh HJE. de Graaf disebutkan bahwa utusan-utusan Cina dari Dinasti Ming pada abad XV yang berada di Majapahit kebanyakan muslim. Sebelum sampai di Majapahit, muslim Cina yang bermahzab Hanafi membentuk masyarakat muslim di Kukang (*Palembang*), barulah kemudian mereka bermukim di tempat lain termasuk wilayah kerajaan Majapahit. Pada masa pemerintahan Suhita (1429-1447 M), Haji Gen Eng Cu yang diberi gelar *A Lu Ya (Arya)* telah diangkat menjadi kepala pelabuhan di Tuban. Selain itu, duta besar Tiongkok bernama Haji Ma Jhong Fu ditempatkan di lingkungan kerajaan Majapahit. Dalam perkembangannya, terjadi perkawinan antara orang-orang Cina dengan orang-orang pribumi. (<http://www.majapahit-kingdom.com>)

Menurut cerita rakyat yang dikumpulkan oleh J. Knebel, Tralaya merupakan tempat peristirahatan bagi kaum niagawan muslim dalam rangka menyebarkan agama Islam kepada Prabu Brawijaya V beserta para pengikutnya. Di hutan Tralaya tersebut kemudian dibuat petilasan untuk menandai peristiwa itu. Menurut Poerwodarminta, *tralaya* berasal dari kata *setra* dan *pralaya*. *Setra* berarti tegal/tanah lapang tempat pembuangan bangkai (*mayat*), sedangkan berarti rusak/mati/kiamat. Kata *setra* dan *pralaya* disingkat menjadai *ralaya*. (<http://www.majapahit-kingdom.com>).



(Motif Surya Majapahit pada makam Islam Tralaya)

Motif Surya Majapahit yang terletak di makam Islam Tralaya, bentuk motif di dalam lingkaran bukan dewa Hindu tetapi motif flora, hal ini menunjukkan adanya toleransi beragama pada masa itu, di mana menurut kepercayaan Islam penggambaran motif makhluk hidup tidak diperbolehkan.

Surya Majapahit yang di dalamnya terdapat berbagai ragam hias, misalnya flora, kropak diikat pita dengan motif pinggir awan, flora. Ada pula satu nisan di Balai Penyelamat Vitrin 106, yang memuat relief Sinar Majapahit yang mengelilingi semacam lingga. Menarik perhatian bahwa kecuali nisan di Vitrin 106 Balai Penyelamat, nisan dengan ukiran motif Surya Majapahit hanya terdapat di kelompok Makam Tujuh (Soekmono dkk 1993:82).

Motif Surya Majapahit juga terdapat pada mimbar masjid Demak. Hal yang menarik dari mimbar ini adalah adanya motif matahari atau yang dikenal juga motif "Surya Majapahit". Dilihat dari fungsinya, hiasan motif ini mempunyai arti sesuai dengan penggunaannya. Antara lain sebagai pengakuan atas regalia Majapahit, mengingat bahwa Sunan Ampel berada dalam satu kurun waktu dengan masa akhir Majapahit sehingga pengaruh kekuasaan Majapahit masih terasa. Tetapi bisa juga relief matahari ini merupakan lambang supranatural, kesaktian atau

merupakan *magico religious*, karena terkait dengan tokoh sentral yang diagungkan dan dimakamkan di tempat tersebut yaitu Sunan Ampel. Terdapat juga tafsir lain, bahwa hiasan Surya Majapahit yang terdapat pada makam para wali, sudut-sudut yang merupakan puncak sinar pada hiasan itu berjumlah delapan buah, diduga melambangkan kosmogoni, tetapi juga merupakan lambang para wali itu sendiri yang merupakan penyebar agama ke delapan penjuru di Pulau Jawa dengan para wali sebagai pusatnya (8 penjuru angin + 1 wali sebagai pusatnya), jumlah walisongo. (<http://waliyullahtanahjawi.blogspot.com/2010/05/kanjeng-sunan-ampel.html>)

f. Surya Majapahit pada relief candi

Motif Surya Majapahit juga terdapat pada relief candi, salah satunya yaitu terdapat pada relief candi Sawentar. Pada relief tersebut terdapat penggambaran naga yang mengenakan mahkota dan mulut naga tersebut dalam posisi menelan matahari. Relief tersebut merupakan sengkalan "*Nagaraja anahut surya*", menurut ahli arkeologi sengkalan ini menunjuk angka tahun 1318 Ç yang sangat dekat pertaliannya dengan awal terjadinya peristiwa paregreg yaitu peristiwa perang saudara antara Bhre Wirabumi yang mencoba merebut tahta pemerintahan Wikramawarddhana.



(Motif Surya Majapahit digigit Naga di candi Sawentar)

Apabila diamati dari makna penggambaran naga yang mengenakan mahkota, sangat mungkin hal itu merupakan simbolisasi seorang raja yang marah dan digambarkan sedang berusaha menelan

matahari. Sedangkan matahari yang dicaplok naga raja tersebut merupakan simbolisasi dari kekuasaan kerajaan Majapahit yang sedang dicabik-cabik untuk diruntuhkan. Sebab matahari yang digambarkan pada panil itu adalah “Surya Majapahit” yang merupakan lambang kebesaran Majapahit. Dengan demikian penggambaran “Nagaraja anahut surya” adalah untuk menggambarkan adanya upaya-upaya untuk meruntuhkan kekuasaan Majapahit melalui perebutan tahta oleh Wirabhumis terhadap kekuasaan Wikramawarddhana (Baskoro DT dan Nurhadi 2000:43-44)

Selain itu ada relief lagi merupakan sengkalan “*Ganeca inapit mong anahut surya*” yang menunjuk angka tahun 1328 Ç, yaitu sama dengan tahun berakhirnya paregreg, saat terbunuhnya Bhre Wirabhumis. Penggambaran pada relief ini yaitu Ganeca yang digambarkan sangat atraktif sedang menggigit matahari dan siap mengayunkan kapak.



(Motif Majapahit digigit gajah di candi Sawentar)

Perubahan dan penerapan motif Surya Majapahit pada masa sekarang

Saat ini motif Surya Majapahit masih banyak digunakan oleh masyarakat Jawa Timur antara lain untuk motif batik Mojokerto maupun sebagai motif hiasan interior. Untuk hiasan interior antara lain digunakan oleh Balai Pelestarian Peninggalan Purbakala (BP 3) Trowulan dan digunakan juga sebagai hiasan interior pada salah satu hotel di Surabaya

yaitu Hotel Surya Majapahit. Adapun motif Surya Majapahit yang ada di Balai Pelestarian Peninggalan Purbakala (BP 3) Trowulan antara lain :

a. Surya Majapahit dengan motif bunga teratai



Surya Majapahit di atas terdapat pada ukiran meja berbahan kayu di Museum Trowulan. Berbeda dengan Surya Majapahit pada masa dulu yang diukir dengan tokoh dewa-dewa Hindu, Surya Majapahit di atas berbentuk lingkaran yang tersusun atas dua lapis yaitu lingkaran kecil di bagian tengah kemudian lingkaran yang lebih besar. Pada bagian lingkaran kecil di ukir motif bunga teratai, yang mana dalam kepercayaan Hindu motif bunga teratai melambangkan kesucian. Bagian lingkaran yang lebih besar terdiri dari delapan bagian, juga di ukir motif bunga teratai tetapi hanya bagian kelopak saja yang mengisi ke delapan bidang bagian tersebut.

Sedangkan bagian yang mengelilingi lingkaran tersebut berupa garis-garis yang membentuk segitiga sejumlah delapan buah. Masing-masing bidang segitiga tersebut juga diukir garis berbentuk setengah lingkaran dan dikelilingi motif potongan kelopak bunga teratai yang tersusun membentuk segitiga dan bagian ujungnya berbentuk lingkaran kecil.

Bentuk motif ini merupakan pengembangan bentuk motif Surya Majapahit yang mana pada masa sekarang kehidupan beragama di wilayah Trowulan lebih banyak didominasi oleh masyarakat yang beragama muslim sehingga perwujudan dewa-dewa Hindu diganti dengan

motif bunga teratai yang melambangkan kesucian. Unsur sinkretisme juga berperan dalam perwujudan Surya Majapahit di atas.

Bentuk lingkaran yang dibagi delapan dalam motif ini berkaitan dengan bilangan 8+1, dalam kepercayaan Jawa melambangkan ajaran "Astabhrata". Ajaran Astabrata yaitu ajaran keutamaan sifat baik yang mencerminkan ekspresi budaya Jawa (Dharsono 2007:38). Sedangkan lingkaran bagian tengah sebagai pusat yaitu manusia sebagai pusat pengendali. Menurut Edi Sedyawati sifat-sifat baik sesuai Astabhrata yaitu :

1. Dewa Indra, bratanya ialah sifat dan watak angkasa, intinya pemimpin hendaknya mempunyai keluasan batin dan mengendalikan diri sehingga mampu bersifat sabar

2. Dewa Surya, bratanya ialah sifat dan watak matahari, intinya pemimpin harus memiliki sifat mendorong dan menumbuhkan daya hidup baik bagi dirinya maupun rakyatnya

3. Dewa Bayu, bratanya ialah sifat dan watak angin, intinya pemimpin hendaknya dekat dengan rakyatnya tidak membedakan derajat

4. Dewa Kuwera, bratanya ialah sifat dan watak bintang, intinya pemimpin hendaknya menjadi teladan bagi rakyatnya

5. Dewa Baruna, bratanya ialah sifat dan watak samudra, intinya pemimpin harus berlaku adil dan bijaksana

6. Dewa Agni, bratanya ialah sifat dan watak api, intinya pemimpin hendaknya berwibawa dan berlaku adil

7. Dewa Yama, bratanya ialah sifat dan watak bumi, intinya pemimpin hendaknya murah hati dan pemberi

8. Dewa Candra, bratanya ialah sifat dan watak Bulan, intinya hendaknya mampu menerangi dengan mendorong rakyatnya ketika sedang kesulitan.

b. Surya Majapahit dengan motif lingkaran dengan delapan bidang bagi

Terdapat juga hiasan interior motif Surya Majapahit pada langit-langit ruangan di Balai Pelestarian Peninggalan Purbakala (BP 3) Trowulan. Bentuknya berupa lingkaran yang terdiri dari lingkaran lebih kecil di bagian tengah kemudian lingkaran lebih besar yang dibagi menjadi

delapan bagian. Kemudian bagian yang mengelilingi lingkaran tersebut berupa garis-garis yang membentuk segitiga sejumlah delapan buah. Masing-masing bidang segitiga tersebut juga diukir garis berbentuk setengah lingkaran dan dikelilingi motif potongan kelopak bunga teratai yang tersusun membentuk segitiga dan bagian ujungnya berbentuk lingkaran.



Bentuk lingkaran yang dibagi dalam delapan bidang bagi serta lingkaran utuh pada bagian tengahnya, dalam kepercayaan Jawa melambangkan ajaran “Astabhadrata” yaitu ajaran keutamaan sifat baik yang mencerminkan ekspresi budaya Jawa. Sedangkan lingkaran bagian tengah adalah pusat yaitu manusia sebagai pusat pengendali. Jika dilihat bentuk lingkaran tersebut juga mirip dengan bentuk roda yang melambangkan kedinamisan, karena roda yang berputar juga melambangkan kehidupan dunia yang selalu dinamis.

c. Surya Majapahit dengan motif Ganesha

Pada dinding kantor Balai Pelestarian Peninggalan Purbakala (BP 3) Trowulan juga terdapat motif Surya Majapahit. Bentuknya berupa lingkaran yang terdiri dari lingkaran lebih kecil di bagian tengah kemudian lingkaran lebih besar yang dibagi menjadi delapan bagian. Masing-masing lingkaran tersebut baik lingkaran pusat maupun lingkaran terluar yang terbagi menjadi delapan bagian, masing-masing diisi dengan motif Ganesha. Kemudian bagian yang mengelilingi lingkaran tersebut berupa garis-garis yang membentuk segitiga sejumlah delapan buah. Masing-masing bidang segitiga tersebut juga diukir garis berbentuk setengah

lingkaran dan dikelilingi motif garis-garis lebih kecil yang tersusun membentuk segitiga.



Bentuk lingkaran dalam motif ini dalam kepercayaan Jawa melambangkan ajaran “Astabrata” yaitu ajaran keutamaan sifat baik yang mencerminkan ekspresi budaya Jawa. Sedangkan lingkaran bagian tengah adalah pusat yaitu manusia sebagai pusat pengendali. Figur ganesha dalam kepercayaan Hindu merupakan lambang dari dewa ilmu pengetahuan, sehingga penempatan motif ganesha dalam Surya Majapahit tersebut terkait dengan keberadaan Balai Pelestarian Peninggalan Purbakala (BP 3) Trowulan sebagai pusat keilmuan dan pengkajian benda-benda purbakala.

d. Surya Majapahit dengan motif lingkaran kosong

Motif Surya Majapahit dengan motif hanya berupa lingkaran kosong dengan sinar membentuk segitiga berjumlah delapan, yang terdapat di langit-langit candi juga menjadi logo untuk PIM (Pusat Informasi Majapahit). PIM menyediakan informasi tentang sejarah Kerajaan Majapahit termasuk peninggalannya seperti candi, arca, dan bangunan. PIM didirikan oleh Pemerintah kabupaten Mojokerto.



Visi pengembangan PIM adalah menjadikan PIM sebagai sarana pendidikan dan penyebarluasan informasi tentang sejarah dan aspek-aspek kehidupan pada Masa Majapahit yang dapat menumbuhkan rasa cinta tanah air, persatuan dan kebanggaan nasional. Misi dalam pengembangan PIM ini meliputi; (a) Mengembangkan PIM sebagai pusat informasi, dokumentasi, dan konservasitinggalan-tinggalan Masa Majapahit; (b) Mengembangkan PIM sebagai pusat kajian sejarah Majapahit; (c) Menjadikan PIM sebagai sarana menumbuhkan rasa persatuan dan kebanggaan bangsa Indonesia; (d) Menampilkan keunggulan budaya Majapahit sebagai bagian dari sejarah peradaban manusia; (e) Menjadikan PIM sebagai tempat pendidikan dan rekreasi yang bermanfaat bagi masyarakat lokal, regional maupun internasional.

Surya Majapahit dan Konsep Mandala

Menurut Gosta Liebert dalam *Iconographic Dictionary of The India Religions*: Sinar dalam ikonografi sering dihubungkan dengan matahari yang merupakan lambang kedewaan. Pancaran dari matahari tersebut dianggap melukiskan kebesaran dewa. Penggambaran matahari juga dapat berwujud sirascakra atau prabhamandala. Oleh sebab itu tidak mengherankan apabila pada tokoh dewa sering dipahatkan sirascakra di bagian kepala yang merupakan lambang kebesarannya (Trubus 1993:64)

Sumandiyo menyebutkan bahwa simbol lingkaran mengandung ide, bentuk, maupun gaya dianggap sebagai seni, yang sering disebut *mandala* dan merupakan simbol universal. Selanjutnya Sumandiyo (2005:89) juga menjelaskan bahwa:

‘Hampir semua agama menyatakan bahwa bentuk lingkaran sebagai simbol, memiliki makna keutuhan. Patung Yesus dengan *praba* berbentuk lingkaran di atas kepala, berarti sinar atau cahaya yang menunjukkan kebesaran yang berasal atau menyatu dengan Allah Bapa. Bentuk *yantra* dalam Hinduisme terdiri dari lingkaran dan dua segitiga yang saling bersentuhan, melambangkan persatuan Shiva dan Shakti. Dalam agama Budha bentuk lingkaran juga mempunyai arti penting untuk sarana meditasi....Demikian pula dalam mistik-mistik Islam banyak digunakan simbol atau tanda-tanda lingkaran seperti dalam upacara sesaji atau *slametan*.’

Yakob Sumarjo menjelaskan bahwa Mandala adalah 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 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 (Dharsono 2007: 31)

Bentuk dasar Surya Majapahit yaitu mandala merupakan lambang kesatuan makrokosmos dan mikrokosmos, yang mana keduanya merupakan kesatuan yang utuh. Keberadaan bentuk mandala merupakan penyeimbang, pada dasarnya manusia untuk hidup di dunia ini membutuhkan keseimbangan sehingga hidupnya menjadi harmoni, baik seimbang dengan Yang di Atas maupun seimbang dengan yang di bawah.

Kesimpulan

Motif Surya Majapahit diciptakan bukan karena tanpa tujuan, motif Surya Majapahit diciptakan terkait kehidupan masyarakat kerajaan

Majapahit. Penciptaan motif Surya Majapahit ini mempunyai masyarakat pendukungnya sendiri yaitu masyarakat pada masa itu sebagai lambang kebesaran kerajaan Majapahit atau lambang kebesaran dan kekuasaan raja. Terkait keyakinan pada agama Hindu saat itu tercipta relasi antara motif Surya Majapahit dan masyarakat Majapahit sehingga terdapat relasi nilai keagamaan. Penciptaan motif Surya Majapahit digerakkan oleh adanya kebutuhan religius, ada kebutuhan untuk mengekspresikan nilai-nilai religinya. Pengetahuannya tentang nilai-nilai keagamaan Hindu tentang kepercayaan pada Dewa penjaga arah mata angin menjadi pendorong terciptanya motif yang melambangkan kedudukan dewa-dewa penjaga mata angin tersebut. Benda seni motif Surya Majapahit ini mempunyai nilai bagi masyarakat pendukungnya sehingga benda seni ini bernilai spiritual.

Bentuk yang berbeda dengan masyarakat pendukung yang berbeda memunculkan makna yang berbeda seperti motif Surya Majapahit yang ada di Masjid Demak memiliki makna lambang para wali yang merupakan penyebar agama ke delapan penjuru di Pulau Jawa dengan para wali sebagai pusatnya. Terkait konsep mandala, motif Surya Majapahit merupakan lambang kesatuan makrokosmos dan mikrokosmos.

Perwujudan motif Surya Majapahit pada masa sekarang merupakan perwujudan yang dipengaruhi oleh lingkungan sosial masyarakat setempat yaitu masyarakat Trowulan yang sudah terkondisikan berada dalam wilayah di mana dulu kerajaan Majapahit berada. Keberadaan motif Surya Majapahit berbeda penggunaan dan pemanfaatnya dengan fungsi motif Surya Majapahit pada masa dulu karena memang masyarakat pendukungnya sudah berbeda. Saat ini masyarakat Trowulan atau Mojokerto menggunakan motif Surya Majapahit ini hanya berfungsi sebagai hiasan seperti untuk motif hiasan interior sehingga pemaknaannya pun sudah berbeda dengan pemaknaan motif Surya Majapahit pada masa kerajaan Majapahit dulu.

Daftar Pustaka

- Baskoro Daru Tjahjono dan Nurhadi rangkuti. 2000. *Candi Sawentar II di Blitar*. Penerbit: Balai Arkeologi Yogyakarta
- Dharsono. 2007. *Budaya Nusantara*. Penerbit: Rekayasa Sains, Bandung
- Soeyono Wisnoe Whardono. 1995. *Komplek Percandian Panataran di Blitar*. Penerbit: KPN. Purbakala, Mojokerto
- Sartono Kartodirdjo dkk. 1993. *700 Tahun Majapahit Suatu Bunga Rampai*. Penerbit: Dinas Pariwisata Jawa Timur
- Sumandiyo Hadi. 2005. *Sosiologi Tari*. Penerbit: Pustaka, Yogyakarta
- Trubus. 1993. *Candi Keboireng, Pasuruan dan Beberapa Permasalahannya: Kajian Atas Data Hasil Ekskavasi 1985*. Fakultas Sastra Universitas Gajah Mada, Yogyakarta
- Yakob Sumardjo. 2000. *Filsafat Seni*. Penerbit ITB, Bandung
- http://id.wikipedia.org/wiki/Surya_Majapahit
- <http://waliyullahtanahjawi.blogspot.com/2010/05/kanjeng-sunan-ampel.html>