

Industri Kreatif Unggulan Produk Kriya Pandan Mendukung Kawasan Ekowisata Pangandaran, Jawa Barat

Husen Hendriyana, I Nyoman Darma Putra, Yan yan Sunarya
FSRD Institut Seni Budaya Indonesia Bandung, Jl. Buah Batu No 212 Bandung, 40265
Pusat Unggulan Pariwisata Universitas Udayana, Bali
FSRD Institut Teknologi Bandung
husenkriyadesain@gmail.com

ABSTRACT

*Pangandaran is known as one of many famous tourist destinations in West Java Province that possess potential beautiful natural marine resources. This coastal area which stretches 91 km and has sloping steep rocky beaches. Grows overabundant pandan (*pandanus tectorius*) plants, however conditions are very damaged and there is no concern for good governance from the local government. This research aims to produce eminent products of craft in supporting tourism by increasing the natural resources potential and the local craftsmen resources from the surrounding areal environment. This article is result of applied research in a type of practice-led research with a focus on the creative industries of craft products that support tourism through the eco-design and eco-tourism approach. This research uses design-thinking method, with Participation Action Research (PAR) approach and the Hexa Helix system. The result is a eminent product prototypes and start up business of craft art creative industries that support eco-design and eco-tourism park.*

Keywords: Creative Industry, Pangandaran Area, Pandan-based Craft, Ecotourism

ABSTRAK

Pangandaran dikenal sebagai salah satu destinasi wisata di Provinsi Jawa Barat yang memiliki potensi alam laut yang indah. Wilayah pantai membentang sepanjang 91 km terdiri dari kawasan pantai pasir yang landai dan pantai berbatu curam. Di wilayah Pangandaran banyak ditumbuhi tanaman pandan (*pandanus tectorius*), namun kondisinya sangat rusak dan tidak ada kepedulian tata kelola yang baik dari pemerintah setempat. Penelitian ini bertujuan menghasilkan produk-produk seni kriya unggulan daerah untuk menunjang pariwisata dengan mengangkat potensi sumber daya alam dan sumber daya perajin dari lingkungan masyarakat setempat. Artikel ini merupakan salah satu hasil penelitian terapan jenis *practice-led research* dengan fokus industri kreatif produk seni kriya yang mendukung pariwisata melalui pendekatan *eco-design* dan *eco-tourism*. Penelitian ini menggunakan metode design thinking, dengan pendekatan *Participation Action Research* (PAR) dan sistem *Hexa Helix*. Hasil dari penelitaian ini berupa prototipe produk unggulan dan terwujudnya start up-start up bisnis industri kreatif seni kriya pendukung ekowisata berbasis kawasan.

Kata Kunci: Industri Kreatif, Kawasan Pangandaran, Kriya Pandan, Ekowisata

PENDAHULUAN

Industri kreatif seni kriya dan desain berbasis pandan (*pandanus tectorius*) sangat potensial dan penting dikembangkan di Indonesia. Pertama, produk kerajinan

berbahan baku pandan bersifat ramah lingkungan dan dapat mengurangi pemakaian sarana berbahan baku plastik yang sulit hancur. Kedua, Indonesia memiliki Sumber Daya Alam (SDA) hutan pandan

yang luas. Ketiga, Indonesia memiliki Sumber Daya Manusia (SDM) yang terampil, baik karena otodidak berbasis kearifan lokal maupun mendapatkan pendidikan kerajinan di lembaga pendidikan formal. Keempat, penduduk Indonesia yang besar jumlahnya serta perkembangan pariwisata yang kian meningkat merupakan potensi pasar produk kerajinan anyaman pandan. Dengan kata lain, *demand* akan produk seni kriya berbasis pandan cukup besar. Kelima, pemerintah memberikan perhatian serius pada industri kreatif dan usaha mikro kecil menengah atau UMKM (Wardhanie, 2018) dan (Suci, 2017).

Artikel ini mengkaji beberapa aspek kerajinan berbasis pandan sebagai industri kreatif dan mendukung pengembangan ekowisata di Pangandaraan, Jawa Barat. Pangandaraan memiliki pantai yang indah sekaligus lahan pandan yang subur-rimbun sebagai bahan baku anyaman dan daya tarik wisata yang indah dengan lanskap pandan. Selain menawarkan berbagai prototipe produk anyaman, artikel ini juga memberikan strategi pengembangan ekowisata Pangandaraan. Dengan kata lain, pandan diapresiasi dari dua segi, yaitu bahan baku kerajinan dan daya tarik wisata yang mesti dipertahankan (Hidayat, 2011; Dhalyana dan Adiwibowo 2013).

Artikel ini merupakan bagian dari penelitian jangka panjang, dengan *road map* penelitian yang meliputi pengembangan pengetahuan tentang kreativitas desain, produksi, teknologi tepat guna, distribusi, dan pemasaran, serta pengelolaan bahan baku berbasis kawasan wisata dengan memperhatikan potensi lingkungan alam

setempat (desa wisata). Dalam hal ini, hutan pandan dimanfaatkan dari dua bidang utama, yaitu produksi seni kerajinan dengan pengutamaan pada eko-desain dan pengembangan daya tarik wisata berbasis ekowisata atau wisata alam dengan orientasi pandan dinikmati tetapi tetap lestari.

Pangandaraan sebagai destinasi wisata alam laut terkenal di Jawa Barat, seperti disampaikan oleh Tresna dkk. (2019) dan Ibrahim (2019), kini menjadi pusat perhatian dari kalangan wisatawan, pemerintah daerah maupun pusat, serta dari berbagai kalangan profesional dan penguasaha, untuk selalu berbenah diri mengembangkan berbagai potensi dan peluangnya kearah yang lebih baik, seperti dicontohkan dari daerah lain oleh Subekti dkk. (2017).

Pemerintah daerah Kabupaten Pangandaraan kini sedang giat melakukan beberapa pembenahan infrastruktur penunjang sebagai kota pariwisata (Supriatna, 2019). Namun demikian, peneliti melihat ada potensi lain yang jarang orang memikirkannya, yakni potensi Pandan (*Pandanus tectorius*). Peneliti melihat dari sisi alami (natural) dan kedaerahan (identitas kelokalan) yang tidak kalah pentingnya bagi pengembangan destinasi wisata daerah berwawasan global.

Penelitian industri kreatif penunjang pariwisata pada umumnya dan penelitian berbasis *eco*-wisata berbasis kawasan yang mengangkat potensi lingkungan alam setempat, memang sudah lama menjadi perhatian pengebang destinasi wisata, dan telah banyak dilakukan orang-orang sebelumnya, seperti dicontohkan oleh Mistiani

dkk. (2018), Huang (2013), Yuan dkk. (2017), (Siswanto dkk. 2015), Sari (2008), Schianetz dkk. (2008), Holleran, (2008), dan Hwang dkk. (2005). Namun demikian, isu dan topik penelitian ini penting dan menarik untuk diangkat kembali karena daerah Kabupaten Pangandaran memiliki potensi tanaman pandan yang tumbuh luas di wilayah pesisir, seperti halnya potensi pandan di Orissa India (Panda dkk. 2009), di Tahiti (Stone, 1988), di Fiji (Ash, 1987), dan di Malaysia (Azahana dkk. 2015).

Berdasarkan pendataan riset awal dari 2017, kawasan pandan di Pangandaran ini teridentifikasi sekitar 44, 85 Ha tanaman pandan (*pandanus tectorius*) dan sebagian besar dari lahan tersebut kondisinya rusak, tidak dimanfaatkan oleh masyarakat setempat dan juga tidak dikelola dengan baik oleh pemerintah setempat.

Topik eko-desain dan eko-wisata dengan objek kawasan pandan di Pangandaran ini belum pernah diteliti sebelumnya. Isu menarik lainnya yang mendorong kegiatan penelitian ini adalah banyaknya sampah dari berbagai kemasan produk serta kantong plastik pembungkus hasil belanjaan kebutuhan rumah tangga atau aktivitas pariwisata. Daun pandan ini dapat digunakan sebagai anyaman bahan produk ramah lingkungan untuk meminimalkan penggunaan kantong plastik yang berlebihan. Dari salah satu isu ini didapatkan manfaat yang sangat signifikan khususnya untuk mengurangi sampah plastik yang belum dapat ditangani dengan baik. Dengan kata lain, potensi ini sangat mendukung terhadap pelestarian alam dan

lingkungan sosial budaya masyarakat di wilayah pesisir Kabupaten Pangandaran untuk mengurangi limbah plastik dengan menggunakan produk-produk ramah lingkungan (seperti hasil riset ini dapat dilihat pada gambar 6 – 13).

Isu lain selanjutnya, dalam konteks pasokan kebutuhan produksi skala menengah dan besar seperti yang ada di Karanganyar, Gompong, Kebumen, dan Rajapolah, Pandan ini dapat dibudidayakan untuk dimanfaatkan sebagai material bahan produk kerajinan maupun industri. Dengan demikian, penataan kawasan dan tata kelola sistem panen berkala kawasan Pandan tersebut dapat dilakukan dengan manajemen yang lebih baik, seperti contoh dari konsep dan kegiatan sejenis yang telah dilakukan di negara lain (Wang, 2018), (Yuan et al., 2017).

Artikel ini dimaksudkan sebagai bentuk diseminasi dari *practice-led research*, salah satu bagian dari riset terapan multi tahun yang memiliki target capaian luaran seperti model purwarupa, prototipe produk unggulan, HKI, dan publikasi ilmiah jurnal atau prosiding seminar baik nasional/internasional, maupun naskah kebijakan hasil konsorsium antara pihak akademik, mitra pemerintah, mitra industri, mitra pelaku bisnis/*trader*, serta komunitas-komunitas terkait. Namun, dalam artikel ini hanya disampaikan sebagian kecil dari fokus kegiatan riset ini.

METODE

Berdasarkan beberapa pengalaman aplikasi sistem Tripel Helix dan Penta

Helix dari peneliti lain sebelumnya, seperti Hermann,dkk. (2011), Kuznetsova,dkk. (2016), Hardianto,dkk. (2017), Halibas,dkk. (2017), Widowati,dkk. (2019), Putra, (2019), Aribowo,dkk. (2019) peneliti-peneliti ini menunjukkan metode aplikasi sistem tersebut sangatlah tepat dan menunjukkan hasil sinergisitas kinerja yang baik. Namun, berbeda dengan objek penelitian ini yang mengangkat potensi alam kawasan Pandan berduri (*Pandanus tectorius*) sebagai objek penelitian yang berada di wilayah Kabupaten Pangandaran sebagai daerah wisata, maka objek ini dapat dijadikan produk-produk kriya pendukung pariwisata dan sekaligus dapat dijadikan kawasan destinasi baru (eko-wisata) berbasis kawasan.

Berdasarkan permasalahan lahan pandan banyak yang rusak dan kurangnya kepedulian pemerintah setempat dalam penanganannya, maka penelitian ini lebih mengarah pada aspek tata kelola ekonomi-kreatif (seni kriya dan desain) yang mendukung pariwisata berbasis kawasan, sehingga diperlukan keterlibatan langsung tim peneliti dan mitra di lapangan, maka metode penelitian ini menggunakan metode *Participation Action Research* (PAR) dengan sistem pendekatan *Hexa Helix* yaitu *Academic, Business, Government, Media Massa, Community, and Tourists* (ABGMCT) (Putra 2018). *Hexa Helix* adalah pengembangan dari *Penta Helix* dengan penambahan wisatawan (*tourist*). Wisatawan penting didengar suaranya karena kepada merekalah destinasi wisata dan produk kerajinan berupa souvenir ditujukan (Putra 2018). Metode PAR ini menuntut keterlibatan langsung peneliti



Gambar 1. Bagan Hexa Helix
Sumber : Putra, 2018

karena karakteristik objek penelitian terapan di lapangan yang berbentuk kawasan tanaman pandan (*Pandanus tectorius*). Pandan ini memiliki potensi aplikasi berbagai jenis produk yang memerlukan keterlibatan aktif langsung dari berbagai unsur terkait seperti DISPARBUD; IKM, UKM dan UMKM; PHRI, KWT, BUMDES, KPD, dan Karangtaruna.

Dari sistem *penta helix* disampaikan peneliti lain sebelumnya, penulis melakukan penambahan satu unsur helix yaitu *Tourists* seperti pada bagan nomor 1.

Baik secara langsung maupun tidak langsung, *tourists* dapat diposisikan sebagai *buyer* dari produk-produk aplikasi Pandan. Selain itu, unsur lain seperti *Business* dan *Government* dapat berperan sebagai bapak angkat atau mitra kelompok para perajin pandan. Dari karakteristik objek dan situasi yang ada dalam sampel penelitian ini, perlu pertimbangan adanya jejaring dan interaksi yang membangun satu bangunan tata kelola lahan penyedia bahan baku, sistem produksi, marketing, dan distribusi yang kokoh sehingga dapat tumbuh dan berkembang

secara berkesinambungan. Adapun pembahasan khusus yang lebih fokus dan spesifik terkait dengan luaran hasil *practice-led research* terapan ini, maka diperlukan metode turunan yaitu melalui proses kreatif *design thinking* : *empathize, define, ideate, prototype, dan test* (Christian Mueller-Roterberg, 2018 dan Hendriyana, 2018, hlm. 22-23).

a) Empathize, tahap kegiatan awal untuk mendapatkan pemahaman empatik, khususnya dari permasalahan di kawasan pantai hubungannya dengan produk seni kriya serta objek wisata yang ada di Pangandaran. Mengidentifikasi keberadaan kawasan Pandan yang begitu banyak dan luas korelasinya dengan manfaat bagi lingkungan sekitarnya, khususnya dengan industri kreatif Kriya dan Pariwisata. Pada tahap ini, peneliti mencari mitra yang memiliki pandangan dan atau kegiatan yang dapat bersinergi dengan objek yang memiliki permasalahan serta peluang tinggi terhadap nilai tambah, kemudian menganalisis dari para objek pelaku yang ada, pengguna, serta unsur pendukung yang berkaitan dengan pandan.

Tahap kegiatan ini dimaksudkan untuk mendapatkan dasar-dasar permasalahan yang dapat dijadikan inti kegiatan tahan selanjutnya. Untuk mendapatkan dasar-dasar permasalahan tersebut dapat dilakukan melalui proses empati, observasi, wawancara, studi literatur, dan tipologi terhadap objek-objek sejenis yang ada sebelumnya.

b) Define, tahap proses mengidentifikasi permasalahan lingkungan, khususnya terkait

dengan potensi sumber daya alam Pandan dan sumber daya perajin yang terkait dengan industri kreatif seni kriya, dan kepariwisataan di Pangandaran. Pada tahap ini peneliti mempertajam fokus permasalahan melalui proses analisis mendalam, programming, dan problem seeking dengan membuat :

1. Analisis kebutuhan perajin dan pengguna, solusi dan inovasi yang akan dikerjakan;
2. *Design framework*, merangkum dan merumuskan kesimpulan hasil analisis awal;
3. Problem statement dan konsep umum, sebagai rumusan pekerjaan untuk menyelesaikan permasalahan desain, khususnya yang berorientasi terhadap *utility, significance, aesthetic, user, solution* dan *innovation*.

c) Ideate, peneliti penciptaan merumuskan ide dan melakukan *brainstorming* dengan *mind mapping* yang detail, reliable, dan jelas sehingga menghasilkan :

1. Konsep desain yang dapat mendasari semua implementasi desain.
2. Pemberkasan transformasi desain yaitu dari image abstrak ke image kongkrit (transformasi visual, implementasi bentuk) dengan beberapa kemungkinan pekerjaan, seperti dengan menggambar sketsa style life atau dengan proses digital hingga menghasilkan beberapa desain alternatif.

d) Prototype, peneliti penciptaan mengerjakan proses studi spasial implementasi

model 3D (pembuatan modeling) dan gambar kerja sehingga menghasilkan keputusan desain dan presentasi desain final yang dapat dipahami semua pihak terkait.

e) *Test*, 1) peneliti mempresentasikan tahapan ide hingga *prototype* yang telah dilakukan untuk mendapatkan feedback dari orang lain, apresiator, konsultan, dan klien atau mitra. Pada tahap ini diharapkan dapat mendefinisikan secara tuntas (finalisasi desain) dari temuan perbaikan/revisi sesuai fokus pada persoalan yang berhubungan dengan *utility*, *significance*, *aesthetic*, *user*, *solution* dan *innovation*. 2) uji kelayakan material bahan Pandan dan teknik pengerjaan maupun teknik pengujian secara terukur, rasional dan ilmiah.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Deskripsi Objek *Pandanus*

Pandanus adalah salah satu nama kelompok (genus - marga) tumbuhan dari keluarga *Pandanaceae*. Genus ini terdiri atas berbagai jenis Pandan yang hidup tersebar di daerah-daerah terbuka di dataran rendah pada ketinggian 20-600 mdpl di hampir di seluruh daerah Asia hingga ujung timur Asia bahkan sampai kepulauan Pasifik [(Panda et al., 2009), (Stone et al., 1988) (Ash et al, 1987), (Azahana et al., 2015)]. Ciri utama Pandan adalah berukuran tinggi batang mencapai 4-14 m dan memiliki daun berwarna hijau dengan panjang 90-150 cm dan lebarnya mencapai 4-8 cm. *Pandanus* menghasilkan daun 10-300 lembar per batang per tahun.



Gambar 2. Pandan berduri (*Pandanus Tectorius Parkinson, Screw pine*)

Sumber Foto : Hendriyana, 2019



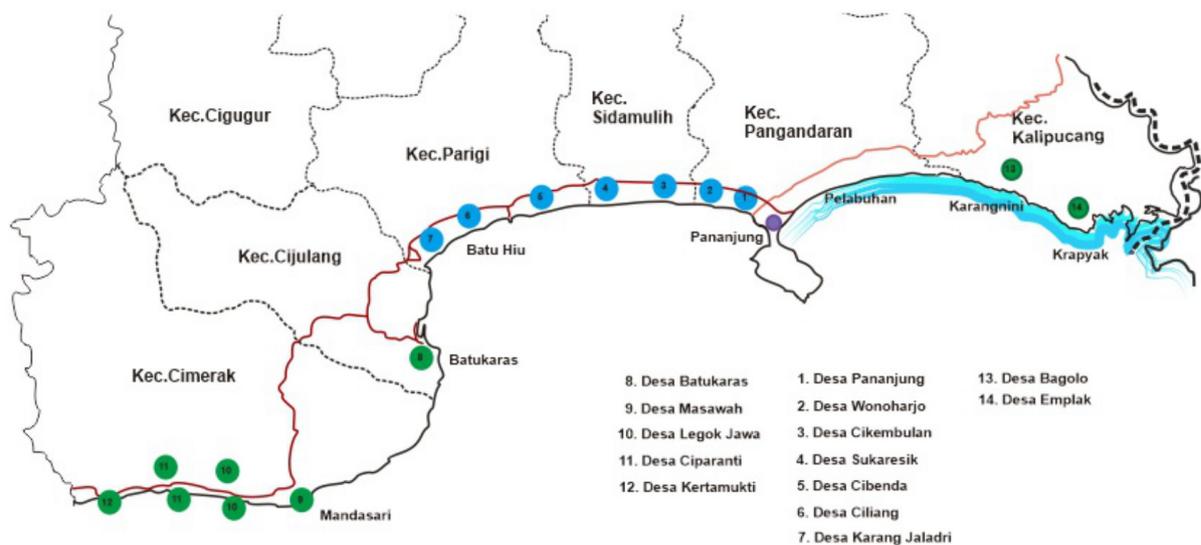
Gambar 3. Pandan tidak berduri (*Pandanus Utilis, Screw pine*)

Sumber Foto : Hendriyana, 2019



Gambar 4. Pandan yang difungsikan sebagai taman wisata di Batuhuiu dan Mandasari, Pangandaran

Populasi *Pandanus tectorius* (*Pandanaceae*) ada di lokasi rawa pesisir dan gambut di Viti Levu, Fiji. Laju produksi daun (10-90 cm - tahun⁻¹), pertumbuhan batang dan cabang (2-80 cm - tahun⁻¹) ditentukan dan digunakan melalui pengamatan jumlah dan jarak bekas luka daun dan bekas tangkai bunga untuk memperkirakan umur tanaman. Fase berikutnya 4,5 sampai dengan 9 tahun diikuti



Gambar 5. Peta kawasan Pandan di wilayah Pesisir Kabupaten Pangandaran

Sumber : Hedriyana, dkk., 2019

oleh pertumbuhan batang tegak selama 5-12 tahun, dan fase selanjutnya yaitu fase berbunga yang berlangsung Pandan berumur 40 tahun atau lebih. Tanaman jantan membentuk sekitar 30 cabang dan bunga setiap tahun, sedangkan tanaman betina membentuk sekitar 16 cabang dan bunga dua tahun sekali. Setiap buah membentuk dompolan buah pandan yang berisi sekitar 76 sampai 100 buah dan setiap satu biji buah mengandung hingga delapan embrio (biji kecil di dalam biji satu buah), meskipun terkadang banyak yang diparasit oleh larva serangga (Ash et al., 1987).

Daun *Pandanus* banyak digunakan untuk anyaman tikar, topi, payung, karung, tas, dan produk kriya lainnya [(Dahyanti, dkk., 2019), (Desnica, dkk., 2019), (Diniaty, dkk., 2014), (Wiwoho, 2013)] bahkan daun pandan kering dipilin menjadi tali (<https://kumparan.com>), (<https://news.detik.com>). Pada Suku Bali Aga, pandan digunakan pada acara ritual keagamaan upacara perang pandan.

Pada ritual keagamaan lainnya, pandan yang dibuat tikar melengkapi upacara daur hidup pembungkus *mayit*. Serat pandan digunakan untuk pembuatan penguat komposit beton semen (Hadi & Gunawan, 2019); untuk penguat komposit kertas pengganti papan kayu (Jaffur & Jeetah, 2019), (Bachtiar, Sulistyowati, & Catur, 2015); dan untuk penguat komposit genteng beton (Harahap et al., 2017). Pengolahan daun pandan pada umumnya dengan cara memotong daun pandan lalu direbus, dicuci dengan air bersih, kemudian dikeringkan di bawah terik matahari.

Dari hasil tinjauan empiris di lapangan maupun tinjauan sumber pustaka seperti disebutkan di atas, bahwa dalam perspektif industri kreatif seni kriya dan desain, daun pandan memiliki potensi yang sangat baik, yakni sangat memungkinkan untuk dijadikan bahan pendukung dengan berbagai jenis produk.

Pangandaran, memiliki lahan pantai yang membentang sepanjang 91 km, terdiri atas 21 destinasi wisata pantai dan memiliki lahan pasir seluas 283,55 ha (Sumber RPJMD 2016-2021). Berdasarkan survei di lapangan, lahan pasir di wilayah barat Kabupaten Pangandaran ditumbuhi pohon Pandan Berduri sepanjang kurang lebih 41,85 km. Tanaman Pandan tersebut tumbuh subur dan liar disepanjang wilayah tersebut. Sumber daya alam ini, dalam konteks pemberdayaannya berorientasi pada perancangan produk-produk unggulan Kabupaten Pangandaran. Dengan mengangkat satu objek kawasan Pandan sebagai komoditas produk kreatif Seni Kriya berbasis kawasan eko wisata, bila hal ini ditangani dengan fokus dan serius maka akan menjadi produk unggulan Kabupaten Pangandaran, seperti contoh pada program *One Village, One Product* (OVOP) yang telah dilakukan di Jepang dan China (Smith, 2019).

Konsep Pemetaan Kawasan Pandan untuk Mendukung Eko-Desain dan Eko-Wisata Berbasis Kawasan

Berdasarkan pertimbangan potensi kawasan tanaman Pandan, lokasi, tempat, akses jalan dan lingkungan masyarakat desa yang berada di pinggiran daerah wisata Pangandaran, potensi ini dapat dibagi lima komoditas:

1. Komoditas konservasi

Pandan dapat dijadikan tanaman penahan angin laut yang mengarah pada pemukiman masyarakat serta dapat menahan abrasi pasir pantai (Dhiauddin dkk., 2019).

2. Komoditas Tumpangsari tanaman (turiman) dan tumpangsari penyu (turinyu).

- (1). Tumpang sari penyu (turinyu) ini terinspirasi dari (Tisdell & Wilson, 2002), (De Vasconcellos Pegas & Stronza, 2010).
- (2). Tumpang sari tanaman (turiman) Pandan yang dirawat dengan baik sehingga tumbuh tinggi dan rindang di kawasan pantai, dapat dijadikan lahan tumpang sari tanaman melon/semangka; serta tempat bersarang penyu bertelur.

3. Komoditas edukasi dan pariwisata yang terinspirasi dari Tortuguero, Costa Rica (Jacobson & Robles, 1992).

Penanaman beraneka jenis Pandan (seperti pandan laut/berduri, pandan wong/gajah, cangkung, mengkuang, Utilis, Pandan Bali, dll.) dapat dijadikan:

- lahan edukasi bagi para pelajar.
- tempat parkir, tempat (duduk santai) bagi wisatawan.

4. Komoditas produk / industri

Pandan dapat dimanfaatkan sebagai bahan produk anyaman (produk *Craft and Eco design*) untuk kebutuhan rumah tangga, *souvenir/cinderamata* serta untuk bahan-bahan produk *composite*. Serat Pandan dapat dijadikan bahan baku olahan produk-produk *composite building material* seperti: Asbes, *Glass-fiber Reinforced Cement* (GRC) dan atau *Glass Fiber Reinforced Concrete* (GFRC) dengan beberapa varian seperti GRC panel, *GRC cladding*, GRC jali, *GRC reinforce*. Terkait dengan konsep ekodesain serat penguat produk-produk komposit ini

dapat digantikan dengan serat Pandan yang ramah lingkungan [(Vigneshwaran et al., 2014) dan (Jaffur et al., 2019)], dan memiliki kekuatan yang sudah teruji [(Riyanto, 2019) dan (Firman, 2015)]. Dengan demikian serat Pandan mampu menggantikan fiber glass import yang memang tidak ramah lingkungan (tidak membusuk terkubur tanah, dan juga tidak musnah dibakar) (Gambar : 16).

5. Komoditas sosio-kultural, yaitu melalui pemberdayaan dan pengembangan keterampilan masyarakat perajin daerah yang kemudian menjadi aktivitas mata pencaharian utama maupun tambahan yang dapat menghasilkan barang atau produk.

Dari kegiatan ini, masyarakat setempat dapat berhubungan langsung dengan pengelolaan material bahan pandan, sehingga memiliki pengetahuan dan ketrampilan tentang *arts, craft, and design* yang berbasis produk ramah lingkungan, berkarakter identitas lokal, seperti halnya produk kerajinan Payung Geulis Tasikmalaya (Sofyan, 2018).

Siklus hidup produk *Eco-design* Pandan

Pengelolaan produk dari tanaman Pandan terdiri atas:

1. Cara memperoleh bahan baku

Cara memperoleh bahan baku daun/serat pandan yang memenuhi kapasitas sesuai kebutuhan produksi secara berkesinambungan, dapat dilakukan dengan pengelolaan dari lahan bebas/tanaman pandan liar yang ada di sepanjang harim laut (lahan hutan pantai) Kabupaten Pangandaran

menjadi lahan budi daya pandan (*pandanus tectorius*). Pengembangan lahan produktif harim laut menjadi perkebunan pandan yang terkelola dengan baik ini terinspirasi dari pengetahuan, teori, konsep kegiatan yang telah dilakukan oleh beberapa peneliti lain sebelumnya, seperti (Milman, 2007) (Chudobiecki & Wanat, 2015), (Tyl, Lizarralde, & Allais, 2015) (Donnelly, Beckett-Furnell, Traeger, Okrasinski, & Holman, 2006).

2. Metode proses pengolahan daun/serat pandan menjadi produk seni kriya dan produk lainnya.

Pada proses ini ditekankan untuk tidak menghasilkan limbah yang merusak lingkungan sekitarnya; dan diupayakan menggunakan energi/tenaga yang ramah lingkungan, tidak menimbulkan polusi udara, polusi suara, polusi air bersih ke lingkungan masyarakat sekitarnya. Salah satu metode alat yang digunakan dengan proses produksi dengan Alat Tenun Bukan Mesin (ATBM). Proses pemintalan serat pandan dengan menggunakan alat mekanik sederhana.

3. Penggunaan produk-produk yang terbuat dari bahan daun/serat Pandan

Produk yang terbuat dari bahan serat dan atau daun pandan termasuk ke dalam beberapa kategori produk jangka pendek, jangka menengah dan jangka Panjang.

a) Produk masa pendek:

(1) Produk dapat digunakan, atau berfungsi secara efektif dalam kurun waktu kurang dari tiga bulan.

(2) Produk dapat digunakan, atau

berfungsi secara efektif dalam kurun waktu kurang dari lima bulan.

b) Produk masa menengah:

(1) Produk dapat digunakan, atau berfungsi secara efektif dalam kurun waktu kurang dari satu tahun.

(2) Produk dapat terurai oleh tanah, atau membusuk dalam kurun waktu kurang dari lima tahun

c) Produk masa panjang, produk dapat digunakan, atau berfungsi secara efektif dalam kurun waktu lebih dari 10 tahun.

4. Pembuangan dari produk-produk yang terbuat dari bahan daun/serat Pandan dan pengaruhnya terhadap lingkungan [(Kuan dkk., 2017) (Jaffur et al., 2019)].

Hal seperti ini penting diperhatikan, mengingat pencemaran alam dan lingkungan seberapa besar dipengaruhi oleh sikap dan perilaku hidup manusia modern, dengan berbagai produk multi material yang memiliki rentang masa guna sangat bervariasi dan di masa pasca guna ada yang mudah terurai dan ada yang tidak bisa terurai oleh tanah [(Markowicz, Król, & Szymanska-Pulikowska, 2019), (Markowicz & Szymańska-Pulikowska, 2019), (Przybytek, Sienkiewicz, Kucińska-Lipka, & Janik, 2018)]. Ada beberapa referensi terkait dengan keragaman jenis dan siklus produk dapat diklasifikasikan sebagai berikut:

a) Produk masa pendek, yakni produk yang dapat terurai oleh tanah atau membusuk dalam kurun waktu kurang dari tiga bulan.

Contoh produk: *Pipiti* kemasan kemasan produk kuliner, fiber serat pandan pengharum ruangan, aroma terapi.

b) Produk masa menengah yakni produk yang dapat terurai oleh tanah atau membusuk dalam kurun waktu kurang dari satu tahun

Contoh produk: anyaman daun pandan seperti tikar, tas, sandal, topi dan tempat tisu, alas kaki interior mobil.

c) Produk masa menengah, yakni produk yang dapat terurai oleh tanah atau membusuk dalam kurun waktu kurang dari lima tahun

Contoh produk: kain, tenun berbahan serat alam.

d) Produk masa panjang, yakni produk yang dapat terurai oleh tanah, atau membusuk dalam kurun waktu lebih dari 10 tahun.

Contoh produk: *composite building material* seperti asbes, GRC dengan beberapa varian: GRC Panel, GRC *Cladding*, GRC Jali, GRC *Rainforced*; GFRC. Untuk mengurangi limbah yang dapat mencemari lingkungan, maka hal ini sangat memungkinkan glass fiber diganti dengan pandanus fiber atau tectorius fiber (seperti Gambar : 13 dan 14).

Tahapan Proses Pengerjaan

Berdasar pada alur metode perwujudan karya di atas, maka dapat dideskripsikan tahapan proses *practice-led research* kriya pandan sebagai berikut:

1. *Emphatize*, adalah untuk mendapatkan pemahaman empatik dari permasalahan yang akan dipecahkan. Pada tahap ini peneliti merekam dan mengangkat permasalahan dan potensi yang ada dengan mencari berbagai peluang kebermanfaatan material bahan Pandan, lalu mempelajari *user*, serta mencari berbagai alternatif solusi pemecahan masalah yang didapatkan melalui empati, observasi,

wawancara, studi literatur, dan tipologi terhadap produk-produk sejenis yang ada sebelumnya dan atau tipologi karakteristik objek sejenis di daerah lain.

Pada tahap ini peneliti mendapat empati permasalahan dari :

a) banyaknya lahan pandan yang rusak karena kurangnya pemahaman masyarakat setempat akan potensi daya guna tanaman pandan tersebut, sebagian besar masyarakat menganggap *pandanus tectorius* sebagai tumbuhan gulma-rumput besar berduri yang mengotori pantai, tidak berguna bahkan berbahaya bagi masyarakat karena duri-durinya yang tajam;

b) berdasarkan survey di lapangan, Pangandaran memiliki lahan tumbuhan Pandan (*Pandanus tectorius*) sekitar 44,85 km dari 91 km panjang wilayah pesisir Kabupaten Pangandaran tidak banyak dimanfaatkan oleh masyarakat perajin setempat, melainkan diambil oleh masyarakat dari luar Kabupaten Pangandaran bahkan dari luar Jawa Barat, mereka mengambil daun pandan dengan sistem ijon kepada warga yang berdekatan dengan lahan pandan tersebut;

c) berdasarkan literatur sejarah, dari jaman nenek moyang, masyarakat menggunakan alas dari anyaman pandan di setiap rumah, hingga dipergunakan sebagai pembungkus mayat setelah kain kafan bagi umat muslim (Wilardjito, 2009, hlm. 38);

d) berdasarkan survey ke sentra kerajinan di beberapa daerah, seperti Rajapolah Tasikmalaya, Karanganyar, Gombong, Kebumen, Kulonprogo Yogyakarta didapatkan bahwa banyak produk kerajinan dan produk

barang kebutuhan rumah tangga yang dibuat dari anyaman daun Pandan;

e) menganalisa material bahan anyaman pandan dari berbagai produk aplikasinya, memiliki keunikan dan konsep produk yang ramah lingkungan.

2. *Define*, adalah proses mengidentifikasi permasalahan yang lebih fokus dan detail. Pada tahap ini desainer/peneliti penciptaan menemukan dan atau mempertajam fokus permasalahan melalui proses analisis mendalam, *programming*, dan *problem seeking* dengan membuat :

a) Analisis kebutuhan user, solusi dan inovasi yang akan dikerjakan.

Pada tahap ini peneliti lebih fokus pada studi bahan, teknik, dan bentuk-bentuk produk yang dapat dibuat, dengan mempertimbangkan peluang pasar dari berbagai kalangan, baik kalangan masyarakat desa maupun kota, kalangan tua maupun muda, kalangan wanita maupun laki-laki, baik kalangan perajin maupun pengusaha seperti hotel dan restoran.

b) *Design framework*, sebagai rangkuman dan rumusan hasil analisis awal.

Pada tahap ini peneliti merancang produk aplikasi Pandan dengan beberapa desain alteranif hingga keputusan desain yang terpilih, melalui beberapa uji pasar dan uji estetik.

c) *Problem statement* dan konsep umum, sebagai rumusan pekerjaan untuk menyelesaikan permasalahan desain.

Pada tahap ini peneliti lebih memfokuskan, hal-hal terkait dengan tema,

isu, permasalahan objek, permasalahan masyarakat pengelola (managemen produksi) maupun masyarakat pengguna (pasar).

3. *Ideate*, desainer/peneliti penciptaan merumuskan ide dengan melakukan *brainstorming* dengan menggunakan metode *mind mapping* sehingga menghasilkan :

a) Konsep desain yang dapat mendasari semua implementasi desain.

Untuk mendapatkan konsep yang baik sesuai keputusan desain point 3.b di atas, maka pada tahap ini perlu diuji melalui studi banding terhadap kualitas produk dan pasar di beberapa tempat di luar wilayah Pangandaran.

b) Perancangan gambar kerja yang baik.

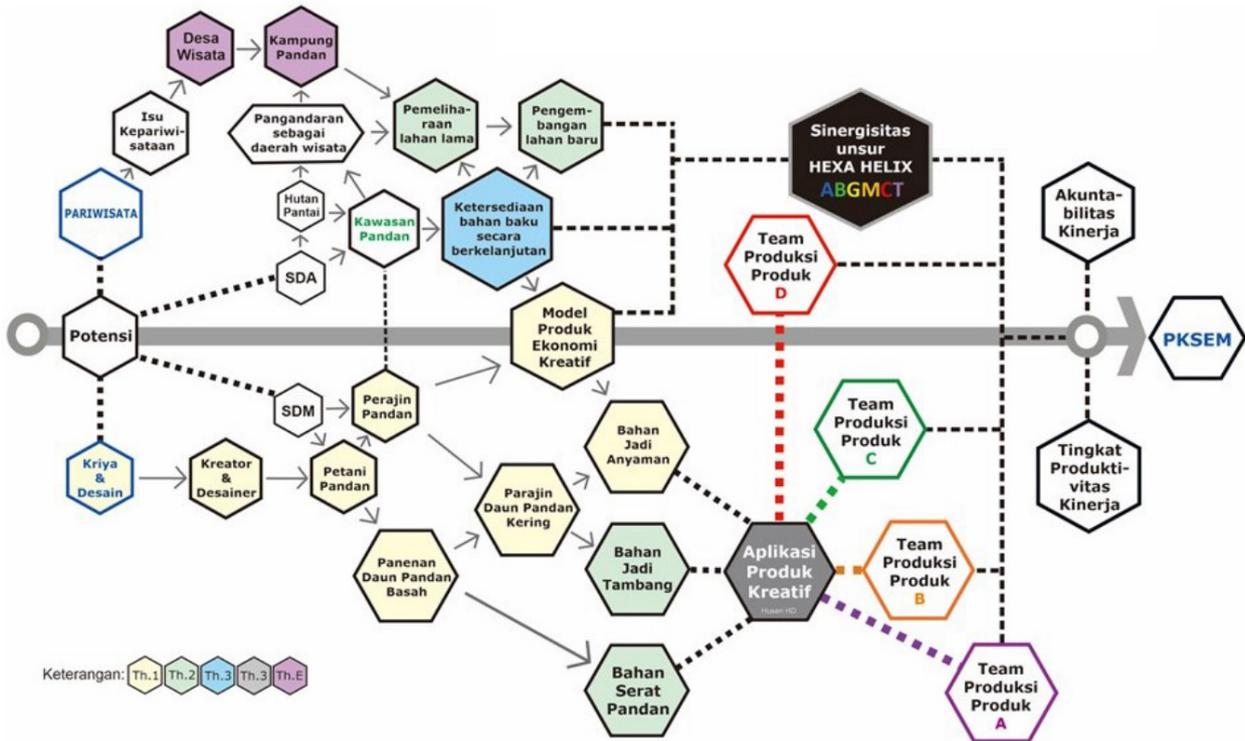
Pada tahap ini peneliti melakukan pemberkasan transformasi desain dengan membuat *mind mapping* yang baik, dari image abstrak ke *image* kongkrit (implementasi bentuk) dengan beberapa kemungkinan pekerjaan yang dilakukan untuk mendukung perwujudan karya seperti dengan menggambar *style life* maupun dengan komputer untuk menghasilkan perancangan gambar kerja yang lebih jelas.

4. *Prototype*, pada tahan ini desainer/peneliti mengerjakan proses studi spasial implementasi model 3D (pembuatan *modeling*) dan gambar kerja sehingga menghasilkan keputusan desain dan presentasi desain final. Pada tahap ini perlu juga dilakukan uji kelayakan produk dengan berbagai uji bentuk, kekuatan, kenyamanan, dan artistik atau daya tarik bagi konsumen.

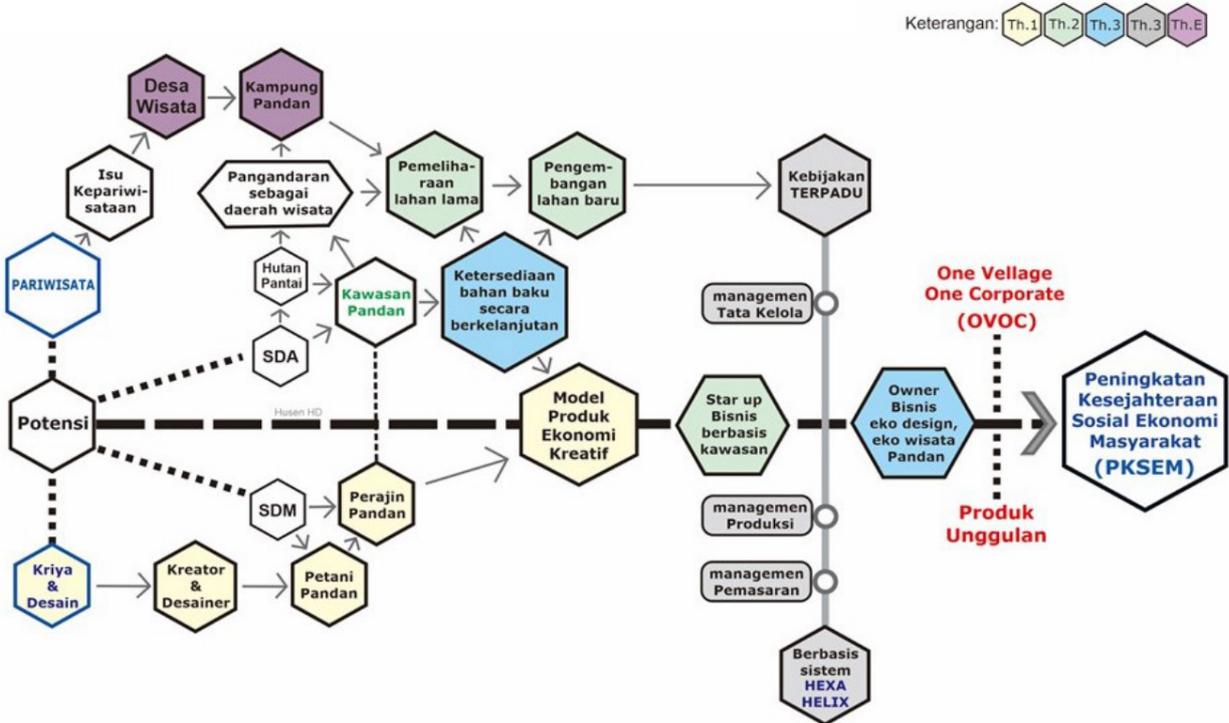
5. *Test,desainer*/peneliti mempresentasikan tahapan ide hingga prototipe yang telah dilakukan untuk mendapatkan *feedback* dari orang lain, apresiator, konsultan, dan klien. Pada tahap ini diharapkan dapat mendefinisikan kembali fokus permasalahan yang ada masih ada pada produk dan penggunaanya, sehingga dapat terukur tingkat keberhasilan dari solusi dan inovasi yang telah dilakukan. Dengan kata lain, pada tahap ini lebih pada tingkat pencapaian kualitas problematik produk, tepat guna, dan tepat sasaran, sehingga pada tahap selanjutnya dapat dibuat dalam jumlah banyak dengan tingkat kegagalan yang sangat minim.

Prototipe Produk Unggulan Kriya Pandan

Berikut disampaikan prototipe produk aplikasi hasil *practice-led research* ini, produk-produk tersebut dirumuskan berdasarkan pertimbangan potensi SDA serta SDM yang ada dan tersedia di lingkungan masyarakat setempat dan dihubungkan dengan kebutuhan yang menunjang kepariwisataan di Pangandaran. Dengan kata lain, difersivikasi produk ini didesain berdasarkan pertimbangan skala prioritas dengan tema, fungsi, dan bentuk yang disesuaikan dengan produk-produk ekodesain yang mendukung pariwisata di Kabupaten Pangandaran. Aplikasi tindakan penelitian ini berorientasi menumbuhkan *star up* bisnis dan diharapkan dengan keterlibatan pemerintah setempat dapat membentuk yang keberlanjutannya, seperti disampaikan contoh di daerah Sragen, Jawa Tengah (Setiawan, 2017).



Gambar 6a . Bagan Model Desain Riset Terapan Industri Kreatif Kriya mendukung Pariwisata Keterangan: PKSEM (Peningkatan Kesejahteraan Sosial dan Ekonomi Masyarakat)



Gambar 6b. Star up bisnis Kriya Pandan, kebijakan terpadu - tata Kelola pandan

Prototipe produk unggulan hasil Penelitian ini terdiri atas :

1. *Shopping Bag Eco Friendly* (SBef) (Gambar 7).
2. Piranti Makan Tematik *Eco Friendly* (PMTef), (Gambar 8).
3. Topi Pantau Wisatawan *Eco Friendly* (TPWef), (Gambar 9).
4. *Totebag & Goodibag Eco Friendly* (TGef), (Gambar 10).
5. Gelang dan Tasbi *Eco Friendly* (GTef), (Gambar 11).
6. Aplikasi Produk - Tambang Pilin Daun Pandan (Gambar 12) yang terinspirasi dari pemanfaatan serat daun nanas untuk produk *furniture* (Milliati & Estiyono, 2019).
7. Aplikasi produk *Pandanus Tectorius – Natural Fiber Reinforced Composite*, (Gambar 13 dan 14) yang terinspirasi dari aplikasi hasil riset sejenis sebelumnya (Supriyatna & Solihin, 2018), (Harahap & Purba, 2017), (Vigneshwaran,dkk. 2014).

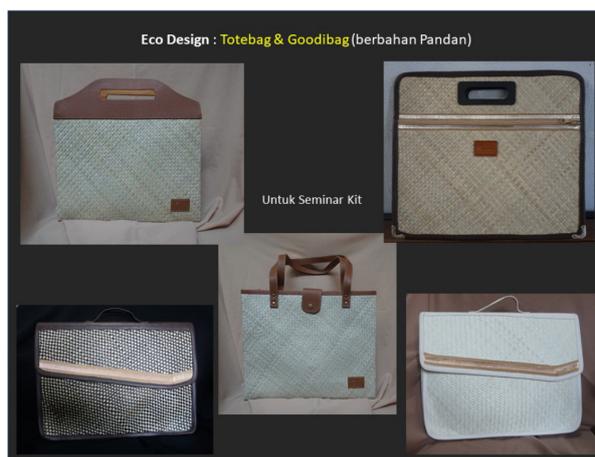
Sesuai dengan tujuan artikel ini, maka luaran hasil aplikasi produk sub dari *practice-led research* ini dapat dibatasi pada produk prototipe/purwarupa dan desain peta riset sebagai berikut:



Gambar 7. *Shopping Bag Eco Friendly* (SBEF)



Gambar 8. *Piranti Makan Tematik Eco Friendly* (PMTEF)



Gambar 10. *Totebag & Goodibag Eco Friendly* (TGef)



Gambar 9. *Topi Pantau Wisatawan Eco Friendly* (TPWef)



Gambar 11. Gelang dan Tasbi Eco Friendly (GTef)



Gambar 12. Aplikasi Produk - Tambang Pilin dan Daun Pandan



Gambar 13. Tekstur Serat Pandan



Gambar 14. Pandanus Tectorius - Natural Fiber Reinforced Composite



Gambar 15. Uji Bakar Produk Panel Block Resin Composite - Tectorius fiber



Gambar 16. Uji Bakar Produk Panel Block Resin Composite - Glass fiber

PENUTUP

Berfokus pada jenis *Practice-led Research* ini, maka kesimpulan dari penelitian ini adalah (1) model desain proses kreatif dengan beberapa unsur pengaruh atau unsur pertimbangan dalam penciptaan produk karya seni kriya mendukung pariwisata berbasis kawasan yang memperhatikan pada lingkungan dan keberlanjutannya. Model proses kreatif ini dapat digambarkan dalam bentuk bagan (Gambar 6). (2) Luaran kedua, adalah *Star up* bisnis melalui Komunitas Penggiat Pandan (KP2) dan Kelompok Petani dan Perajin Pandan (KP3) yang terdiri dari para pemuda Karangtaruna dan ibu-ibu Kelompok Wanita Tani (KWT).

Mencermati luaran penelitian disampaikan di atas, bahwasanya kekuatannya bukan hanya pada hilirisasinya, melainkan pada penguatan pengetahuan,

keterampilan, serta penyadaran sosial *eco-design* dan atau internalisasi nilai-nilai sosial-budaya masyarakatnya. Artinya, luaran hasil penelitian fokus seni budaya, sosial humaniora itu tidak hanya pada satu bidang sasaran penguatan nilai ekonomi dan bisnis praktis. Otokritik ini memberikan rekomendasi riset-riset selanjutnya yang berhubungan dengan nilai tambah ilmu pengetahuan, dampak sosial, ekonomi produk, dan identitas budaya bangsa, serta kebijakan publik tata kelola kawasan pandan di Kabupaten Pangandaran.

Terakhir, bisa ditegaskan bahwa penghargaan kepada panda (*Pandanus tectorius*) tidak saja sebagai bahan baku produk seni ekodesain, tetapi juga pada lanskap pandan sebagai ekowisata. Siklus dari pandan menjadi produk seni kerajinan, atau dari produk seni wisatawan bisa diberikan kesadaran atau pengalaman untuk menikmati ekowisata, yakni lanskap pandan hijau berdurur yang memukau hati wisatawan setiap hari.

Terima kasih penulis sampaikan kepada Simlitabmas dan LPPM ISBI Bandung, bahwa artikel ini merupakan salah satu luaran publikasi ilmiah hasil penelitian terapan yang didanai oleh Ristekdikti/Ristekbrin 2019-2021.

Daftar Pustaka

Aribowo, H., Wirapraja, A., & Putra, Y.D. (2018). Implementasi Kolaborasi Model

Pentahelix Pariwisata di Jawa Timur serta Meningkatkan Perekonomian Domestik. *Jurnal Mebis (Managemen dan Bisnis)*. Vol.3 No.1, July 2018.p.31-38. Doi: 10.33005/mebis.v3i1.21

Ash, J. (1987). Demography, Dispersal and Production of *Pandanus Tectorius* (Pandanaceae) in Fiji. *Australian Journal of Botany*. 35(3), pp. 313 – 330. Doi: 10.1071/BT9870313

Azahana, A., Wickneswari, R., Noraini, T., Nordahlia, A.S., Solihani, N.S., & Nurnida, M.K. (2015). Notes on *Pandanus atrocarpus* Griff and *Pandanus tectorius* Parkinson in Peninsular Malaysia. In AIP Conference Proceedings. Vol 1678. Published Online: 25 September 2015. Doi: 10.1063/1.4931208

Bachtiar, S., Sulistyowati, E.D., & Catur, A.D. (2015). Analisis Sifat Penyerapan Air dan Indeks Nyala Api pada Papan Komposit yang di perkuat Serat Daun Pandan duri dan Limbah serbuk gergaji kayu Sengon dengan Resin Polyester. *Dinamika Teknik Mesin*. Volume 5 No. 2. Juli 2015.pp. 73-81. Doi: 10.29303/d.v5i2.32

Chudobiecki, J., & Wanat, L. (2015). Industrial Symbiosis and Green Business Park in the Wood-based sector in Poland. In Wood Processing and Furniture Manufacturing Challenges on the World Market and Wood-Based Energy Goes Global – 8th International Scientific Conference, Proceeding of Scientific Papers. Hotel Astorea, Mlini / Dubrovnik, Croatia, October 7th – 9th 2015.

Dahyanti, Gusti Hardiansyah, dan L.Sisilia. (2019). Pemanfaatan Hasil Hutan Bukan Kayu (HHBK) Penghasil Kerajinan Tangan Anyaman oleh Masyarakat Desa Pangkal Buton Kecamatan Sukadana Kabupaten Kayoung Utara. *Jurnal Hutan Lestari*. Vol 7, No 4. pp. 1512 – 1523.

De Vasconcellos Pegas, F., & Stronza, A. (2010). Ecotourism and Sea Turle Harvesting in a Fishing Village of Bahia, Brazil. In *Journal Conservation and Society*. Vol

8. Issue 1.pp.15-25. Doi: 10.4103/0972-4923.62676
- Desnica, P., Widiawati, D., & Nugraha, A. (2019). Pengembangan Dekorasi Warna pada Anyaman Pandan Tasikmalaya. *Dinamika Kerajinan dan Batik: Majalah Ilmiah*. Vol. 36 No.1, Juni 2019, Hal. 71-80. Doi: 10.22322/dkb.v36i1.5127.
- Dhalyana, Dini; Adiwibowo, Soeryo. (2013). Pengaruh Taman Wisata Alam Pangandaran Terhadap Kondisi Sosial Ekonomi Masyarakat (Studi: Desa Pangandaran, Kecamatan Pangandaran, Kabupaten Ciamis, Provinsi Jawa Barat), *SODALITY: Jurnal Sosiologi Pedesaan* Vol 1, No 3 (2013) DOI: 10.22500/sodality.v1i3.9402
- Dhiauddin, R., Gemilang, W.A., Ondora, K., Wisna, U.J., Rahmawan, G.A., & Kusumah, G. (2019). Integrated Method of Smartline Approach and CVI (Coastal Vulnerability Index) in Assessing Pangandaran West Coast Vulnerability. *Jurnal Segara*. Vol.15, No.2. pp.109-117. Doi: 10.15578/segara.v15i2.7001
- Diniaty, D., & Agusrianal. (2014). Perancangan Strategi Pemasaran pada Produk Anyaman Pandan (Studi Kasus: Home Industry Saiyo Sakoto di Kenagarian Padang Leweh, Kecamatan Koto VII Kabupaten Sawahlunto Sijunjung). *Jurnal Sains, Teknologi dan Industri*. Volume 11. Nomer 2. Hal.175-184. Doi: 1693-2390.
- Donnelly, K., Beckett-Furnel, Z., Traeger, S., Okrasinski, T., & Holman, S. (2006). Eco-design Implemented Through a Product-based environmental management system. *Journal of Cleaner Production*. Volume 14. Issue 15-16. pp. 1357-1367. Doi: 10.1016/j.jclepro.2005.11.029.
- Firman, S.H., Muris, & Subaer. (2015). Studi Sifat Mekanik dan Morfologi Komposit Serat Daun Pandan Nanas-Epoxy Ditinjau dari Fraksi Massa dengan Orientasi Serat Acak. *Jurnal Sains dan Pendidikan Fisika*. Jilid 11, Nomer 2, Agustus 2015, hal.185-191.UNM Makasar.
- Hadi, F., & Gunawan, A. (2019). Pengaruh Lama Pengeringan Beton Serat Pandan pundak duri (Pandanus Tectorius) terhadap Kuat Tarik Belah Beton. *Inersia, INERSIA Jurnal Teknik Sipil*. Vol.11, No.1 hal.1-6. Doi: 10.33369/ijts.11.1.1-6.
- Halibas, A. S., Sibayan, R.O., & Maata, R.L.R. (2017) The Penta Helix Model of Innovation in Oman: An Hei Perspective. *Interdisciplinary Journal of Information, Knowledge, and Management (IJKM)*, Vol.12. pp.159-174.
- Harahap, M.H., & Purba, E.Y. (2014). Pemanfaatan Serat Daun Pandan Duri sebagai Campuran dalam Peningkatan Karakteristik Genteng Beton. *Einstein Journal*. Vol.2 No.1. Februari, pp.1-10. Doi: 10.24114/einstein.v2i1.5096
- Hardianto, W.T., Sumartono, MR. Khairul Muluk, & Wijaya, A.F. (2017). Tourism Investment Services in Batu City with Penta Helix Perspective. *International Journal of Management and Administrative Science (IJMAS)*. Vol.5, No.5. pp.17-22.
- Hendriyana, H. (2018). *Metodologi Penelitian Penciptaan Karya: Seni Kriya dan Desain non Manufaktur*. Bandung: Penerbit Sunan Ambu Press. Isbn: 978-979-8967-77-1
- _____. (2019). *RUPA DASAR (NIRMANA) Asas dan Prinsip Dasar Seni Visual (Philosophy and Theory of Fine and Decorative Arts)*. Yogyakarta : Penerbit Andi. ISBN: 978-623-01-0228-8.
- Hendriyana, Husen, Wayan Darma Putra dan Yan Yan Sunarya. (2019). "Eco design : Eksplorasi dan Aplikasi Material Bahan Pandan Berduri untuk Mendukung Ekonomi Kreatif Kriya Seni dan Pariwisata di Pangandaran" Laporan penelitian Simlitabmas tahun I.
- RUPA DASAR (NIRMANA) Asas dan Prinsip Dasar Seni Visual (Philosophy and Theory of Fine and Decorative Arts). Yogyakarta : Penerbit Andi. ISBN: 978-623-01-0228-8.
- Hermann, R.R., Riisgaard, H., & Remmen,

- A. (2011). Triple Helix Interactions for Eco-innovation in the Developing World ; Insights from the Panama Canal Watershed. 9th International Triple Helix Conference. July 11-14, Tusur University, Tomsk, Russia.
- Hidayat, Marceilla. (2011). Strategi Perencanaan dan Pengembangan Objek Wisata (Studi Kasus Pantai Pangandaran Kabupaten Ciamis Jawa Barat), *Tourism & Hospitality Essentials (THE) Journal*, Vol 1, No 1, Publisher : Universitas Pendidikan Indonesia, DOI: 10.17509/thej.v1i1.1879.
- Holleran, J.N. (2008). Sustainability in Tourism Destinations: Exploring the Boundaries of Eco-efficiency and Green Communications. *Journal of Hospitality and Leisure Marketing*. Volume 17, Issue 3-4, pp. 373-394. Doi: 10.1080/10507050801985104
- Huang, M.H. (2013). The Mechanics of Managing the Cultural and Creative Industry Park Cultural and Creative Industry Park National Taiwan University of Art. *International Journal of Education Through Art*. Vol. 9, N.3, October 2013, pp. 357-368. Doi : 10.1386/eta.9.3.357_1
- Hwang, S.N., Lee, C., & Chen, H.J. (2005). The Relationship among Tourists Involvement, Place Attachment and Interpretation Satisfaction in Taiwan's National Park. *Tourism Management Journal*. Volume 26, Issue 2, April 2005, pp. 143-156. Doi: 10.1016/j.tourman.2003.11.006.
- Ibrahim Rashid. (2019). Toward a Tourism Destination Brand Equity of Coastal Tourism of Pangandaran Regency. *Jurnal Perspektif Pembiayaan dan Pembangunan Daerah (Journal of Perspectives on Financing and Regional Development)*. Vol. 7. No 2. September-October. pp.183-194. Vol. Doi: 10.22437/ppd.v7i2.7483.
- Jacobson, S.K., & Robles, R. (1992). Ecotourism, Sustainable Development, and Conservation Education: Development of a Tour Guide Training Program in Tortuguero, Costa Rica. *Environmental Management*. Volume 16. Issue 6. Nov/Dec. pp.701-713. Doi: 10.1007/BF02645660.
- Jaffur, N., & Jeetah, P. (2019). Production of Low Cost Paper from Pandanus Utilis Fibres as a Substitution to wood. *Sustainable Environment Research*. Vol.29. Issue 20. pp.1-10 Doi: 10.1186/s42834-019-0023-6
- Kuan, H. T. N., Lee, M. C., Khan, A. A., & Sawawi, M. (2017). The Low Velocity Impact Properties of Pandanus Fiber Composites. *Materials Science Forum*. Doi.org/10.4028/www.scientific.net/msf.895.56
- Kuznetsova, E., Zio, E., & Farel, R. (2016). A Methodological Framework for Eco-Industrial Park Design and Optimization. *Journal of Cleaner Production*. Volume 126. 10 July 2016. Pp. 308-324. Doi: 10.1016/j.jclepro.2016.03.025.
- Markowicz, F., Król, G., & Szymanska-Pulikowska, A. (2019). Biodegradable package - Innovative purpose or source of the problem. *Journal of Ecological Engineering*, 20(1), 228–237. <https://doi.org/10.12911/22998993/94585>
- Markowicz, F., & Szymańska-Pulikowska, A. (2019). Analysis of the possibility of environmental pollution by composted biodegradable and oxobiodegradable plastics. *Geosciences (Switzerland)*, 9(11). <https://doi.org/10.3390/geosciences9110460>
- Milliati. R., & Estiyono, A. (2019). Pengembangan Material Komposit Serat Nanas sebagai Desain Produk Furniture. *Jurnal Sains dan Seni*, Vol.7. No.2. hal i50-154. ITS. Doi: 10.12962/j23373520.v7i2.35318
- Milman, A. (2007). 'Theme Park Tourism and Management Strategy'. In *Tourism Management: Analysis, Behaviour and Strategy*. Book Chapter. CAN International, Wallingford, UK. pp.218-231. Doi: 10.1079/9781845933234.0218
- Mistian, N., Prasetyo Ardi, R., & Listyorini, H. (2018). Development Tourism Village Strategy of Samiran as a Creative Tourism Model in Central Java,

- Atlantis Press : Proceedings of the 2nd International Conference on Tourism, Gastronomy, and Tourist Destination (ICTGTD2018): Proceeding Advances in Economics, Business and Management Research. Volume 52. Pp.72-78. Doi: 10.2991/ictgtd-18.2018.10.
- Mueller-Roterberg, Christian. (2018). Handbook of Design Thinking, Hochschule Ruhr West.
- Panda, K.K., Das, A.B., & Panda, B.B. (2009). Use and Variation of Pandanus Tectorius Parkinson along the Coastline of Orissa, India. In Genetic Resources and Crop Evaluation. Volume 56, pp. 629–637. Doi: 10.1007/s10722-008-9390-2
- Przybytek, A., Sienkiewicz, M., Kucińska-Lipka, J., & Janik, H. (2018). Preparation and characterization of biodegradable and compostable PLA/TPS/ESO compositions. Industrial Crops and Products. Doi : 10.1016/j.indcrop.2018.06.016
- Putra, I Nyoman Darma. (2018). “workshop Destinasi Pariwisata Budaya di Bali”, diselenggarakan Kementerian Pariwisata, Sanur, Bali, 15 Mei 2018.
- Putra, T. (2019). A Review on Penta Helix Actors in Village Tourism Development an Management. Journal of Business Hospitality and Tourism (JBHOST). Vol.5. Issue 01. Pp.63-75. Doi. 10.22334/jbhost.v5i1.150
- Riyanto, A., Respati, S.M.B., & Syafa'at, i. (2019). Tegangan Pullout dan Perekaan Permukaan pada Serat Daun Pandan Duri (Pandanus Tectorius) – Resin Polyester. Jurnal Ilmiah Momentum. Vol.15. No.1. hal.70-78. Doi: 10.36499/jim.v15i1.2664
- Sari, N. (2008). Peluang Pengembangan Usaha Ekowisata Kawasan Wisata Alam Sangkima si Taman Nasional Kutai. Jurnal Analisa Kebijakan Kehutanan. Vol.5. No (3), hal. 153–164.
- Schianetz, K., & Kavanagh, L. (2008). Sustainability Indicators for Tourism Destinations: a Complex Adaptive System Approach Using System Indicator Systems. Journal of Sustainable Tourism. Volume 16. No 6, pp 601-628. Doi: 10.2167/jost766.0
- Setiawan, W.L. (2017). Diffusion of Innovation of Creative Industry Values on the Tenants of Sragen Techno Park Trough Business Incubator Model. European Journal of Economics and Business Studies. Volume 3. Issue 2. pp. 4-56. Doi: 10.26417/ejes.v8i1.p48-56
- Siswanto, A., & Moeljadi, M. (2015). Eco-tourism Development Strategy Baluaran Nasional Park in the Regency of Situbondo, East Java, Indonesia. International Journal of Evaluation and Research in Education (IJERE). Vol. 4. No. 4. pp.185-195. Doi: 10.11591/ijere.v4i4.4510
- Smith, N.R. (2019). One Village, One Product: Agro-industrial Village Corporatism in Contemporary China. Journal of Agrarian Change. Vol.19. Issue 2. pp.249-269. Doi: 10.1111/joac.12301.
- Sofyan, A. N., Sofianto, K., Sutirman, M., & Suganda, D. (2018). Kerajinan Payung Geulis sebagai Kearifan Lokal Tasikmalaya. Panggung. Vol 28, No.4 hal.388-402 <https://doi.org/10.26742/panggung.v28i4.708>
- Stone, B.C. (1988). Notes on the Genus Pandanus (Pandanaceae) in Tahiti. Botanical Journal of the Linnean Society. Vol.97. Issue 1. May 1988. Pp.33-48. Doi: 10.1111/j.1095-8339.1988.tb01685.x
- Subekti, P., Perbawasari, S., & Komala, L. (2017). The Role of Kompepar Pangandaran in Developing Pangandaran Becoming National Tourism Destination. Annual Conference of Communication, Media and Culture (ACCOMAC). Proceeding. Vol.1. No.1. Juli, 2017. pp.121-124.
- Suci, Yuli Rahmini. (2017). Perkembangan UMKM (Usaha Mikro Kecil Menengah) di Indonesia, Jurnal Ilmiah Cano Ekonomos, Vol 6, No.1, pp 51-58.
- Supriatna, F.F., (2019). Relokasi Pedagang Kaki Lima: Strategi Coping dalam Meningkatkan Kualitas Pariwisata di Pantai Pangandaran. WELFARE: Jurnal Ilmu Kesejahteraan Sosial, Vol. 8. Issue 1. pp 16-35.

- Supriyatna, A., & Solihin, Y. (2018). Pengembangan Komposisi Epoxy Berpenguat Serat Nanas untuk Aplikasi Interior Mobil. *Teknobiz: Jurnal Ilmiah Program Studi Magister Teknik Mesin*. Vol.8 No.2 pp. 88-93. Doi: 10.35814/teknobiz.v8i2.900
- Suryajaya, Marthi.(2016). *Sejarah Estetika*, Jakarta: penerbit Gang Kabel.
- Tisdell, C.,& Wilson, C. (2002). Ecotourism for the Survival of Sea Turtles and other wildlife. *Biodiversity and Conservation*. Vol.11. pp.1521-1538. Doi: 10.1023/A:1016833300425
- Tresna, P.W., Chan, A., & Herawaty, T. (2019). City Banding of Pangandaran District as City of Tourism. *Jurnal Pemikiran dan Penelitian Administrasi Bisnis dan Kewirausahaan*. Vol.4 No. 1. pp.63-71. Doi.10.24198/adbispreneur.v4i1.19813.
- Tyl, B., Lizarralde, I., & Allasi, R. (2015). Local Value Creation and Eci-design: a New Paradigm. In *Procedia CIRP*. Vol.30. pp.155-160. Doi: 10.1016/j.procir.2015.02.024.
- Vigneshwaran, G.V., Jenish, I., & Sivasubramanian, R. (2014). Design, Fabrication and Experimental Analysis of Pandanus Fibre Reinforced Polyester Composite. In *Advanced Material Research*. Volumes (984-985). pp.253-256. Doi: 10.4028/www.scientific.net/AMR.984-985.253.
- Wang, S. M. (2018). Effects of Interactive Marketing on Value Co-creation in Cultural Tourism. *Journal of Interdisciplinary Mathematics*. Volume 21, Issue, pp. 489-497. Doi: 10.1080/09720502.2017.1420578

Problematika Film Alih Media: Dari Transformasi Hingga Kontroversi

Acep Iwan Saidi, Dyah Gayatri Puspitasari

KK Ilmu-Ilmu Desain dan Budaya Visual FSRD-ITB-Bandung
Jl. Ganesa 10 Bandung; School of Design Universitas Bina Nusantara-Jakarta,
Jl. Kyai H. Syahdan No.09 Palmerah-Jakarta Barat
Tlp.081222202040, 0818111062
acepiwan@fsrd.itb.ac.id, dyah@binus.edu

ABSTRACT

*This article contains a study of film adaptation from a literature media (novel) into audio-visual media (film). This research is a case study of *Perempuan Berkalung Sorban* film by Hanung Bramantyo, which was adapted from a novel with the same title that was written by Abidah el-Khalieqy. By combining a text analysis method from Thomas Leittch, Mathew T. Jones' film adaptation theory and the result of interview to confirm the text analysis, this research produced some interesting findings. The research verified that the adaptation's process does not merely focus on technical issue in media adaptation (from novel to film), but also focuses on another aspects that will involve the audience i.e. a fact that text and dialogue become references that will be appreciated by audience. As a result, there were excessive distortions and deviations on the text that were created by the film maker caused a bias interpretation. Audiences no longer interpreted the film as a visual text objectively. Instead, they would think about certain prejudice against the film maker. In film adaptation, certain tendencies of film maker are easy to be predicted by audience. This fact has caused film adaptation becomes controversial easily.*

Keywords: Media Adaptation, Transformation, Opposition, Controversy

ABSTRAK

Artikel ini berisi kajian tentang alih media, yakni dari media verbal sastra (novel) ke media visual film. Kajian ini berupa studi kasus terhadap film *Perempuan Berkalung Sorban* karya Hanung Bramantyo, yang merupakan adaptasi dari novel dengan judul sama karya Abidah el-Khalieqy. Dengan menggunakan metode gabungan, yakni analisis teks yang berdasar pada teori adaptasi film dari Thomas Leittch, Mathew T. Jones, dan wawancara tertulis untuk mengkonfirmasi analisis teks tadi, kajian ini menemukan hal menarik, yakni alih media bukan sekedar persoalan teknis pemindahan media, melainkan juga pemindahan yang menimbulkan efek-efek tertentu bagi penonton. Apresiasi penonton dilandasi kesadaran bahwa terdapat teks lain yang menjadi rujukan film bersangkutan. Akibatnya, distorsi dan deviasi yang terlalu jauh yang dilakukan sutradara atas teks sumber berpotensi mengakibatkan bias pemahaman. Penonton tidak lagi memaknai film sebagai teks visual secara objektif, tetapi juga dibarengi praduga-praduga tertentu terhadap sutradara. Pada genre film alih media, tendensi tertentu dari sutradara mudah dibaca penonton. Fakta ini mengakibatkan film sangat rentan menimbulkan kontroversi.

Kata Kunci: alih media, transformasi, oposisi, kontroversi

Kata Kunci: Alih Media, Transformasi, Oposisi, Kontroversi,

PENDAHULUAN

Alih media, khususnya dari media sastra ke film, bukanlah fenomena baru. Dalam sejarah film, alih media sudah dimulai pada masa awal kelahiran genre film itu sendiri, yakni ketika masih pada zaman film bisu sutradara Austria Erich Von Stroheim mengadaptasi novel *McTeague* karya Frank Norris (1899) menjadi film berjudul *Greed*. Di Indonesia, fenomena alih media sastra ke film juga telah berlangsung lama, yakni sejak awal dekade 1960-an. Pada 1962, Umar Ismail menciptakan film berjudul *Perempuan di Sarang Penyamun*. Film ini diadaptasi dari novel dengan judul sama yang ditulis Sutan Takdir Alisyahbana pada tahun 1930.

Akhir dasawarsa 80-an hingga akhir 90-an, dunia perfilman Indonesia mengalami kemunduran. Di samping langkanya film yang berkualitas, posisi film nasional juga didesak oleh film-film impor. Baru pada awal tahun 2000-an, film nasional kembali menampilkan gairahnya. Dan yang menarik, salah satu yang menandai bangkitnya gairah tersebut adalah produksi film alih media dari karya sastra. Film-film yang dibuat berdasarkan karya sastra tersebut diminati banyak penonton. Film *Laskar Pelangi* (2008) yang diangkat dari novel dengan judul yang sama karya Andrea Herata, misalnya, ditonton oleh 4.631.841 orang. Dari sisi jumlah penonton, pencapaian ini merupakan yang tertinggi dalam sejarah film Indonesia. Pada tahun yang sama, film *Ayat-Ayat Cinta*, yang diangkat dari novel berjudul sama karya Habiburrahman El Shierazy, ditonton oleh 3.700.000 orang (Saidi, 2011, hlm. 14). Dari sisi produksi,

ledakan (*booming*) produksi film alih media juga terus meningkat. Situs *Indosinema.com* (2016), misalnya, mencatat bahwa pada tahun 2013 terdapat 18 film alih media. Pada tahun 2014 jumlah ini meningkat menjadi 21 film. Walhasil, alih media menjadi fenomena yang menyemarakkan dunia perfilman nasional Indonesia. Berikut adalah tabel beberapa film produksi alih media yang populer hingga tahun 2015.

Mengapa produksi film alih media menjadi marak hingga menandai bangkitnya kembali film nasional di Indonesia? Dalam *Focus Group Discussion* yang penulis lakukan dalam rangka riset film adaptasi pada tahun 2015 di Bandung ditemukan beberapa jawaban. *Pertama*, penulisan skenario film berdasarkan novel dimungkinkan lebih mudah dibandingkan dengan menyusun skenario yang utuh mengingat, paling tidak, pada novel tentu telah tercipta alur, karakterisasi, pemilihan seting, dan lain-lain. *Kedua*, film hasil alih media dari karya sastra lebih mudah meraih penonton mengingat umumnya para penonton film tersebut merupakan pembaca novelnya. *Ketiga*, secara teoretik esensi semua genre karya seni sesungguhnya bersumber kepada hal yang sama. Suzanne K. Langer (2006) mengatakan bahwa semua seni memiliki esensi yang sama, hanya berbeda dalam jenis dan model ekspresinya.

Namun demikian, sejauh ini belum terdapat kajian mendalam tentang produksi film alih media tersebut. Padahal, di samping kefenomenalannya, film hasil alih media bukan berarti tanpa masalah. Jika pun pendapat Langer soal esensi seni di atas dapat

Tabel 1: Daftar Contoh Film Indonesia Berbasis Alih Media

Sumber: Saidi (2011: 14), dengan beberapa penambahan oleh penulis dari berbagai sumber

NO	JUDUL FILM	SUTRADARA	THN	JUDUL NOVEL	PENGARANG
1.	Surga Yang Tak Dirindukan	Kuntz Agus	2015	Surga Yang Tak Dirindukan	Asma Nadia
2.	Supernova	Ertha J Shahab	2014	Supernova	Dewi Lestari
3.	Adriana	Fajar Nugros	2013	Adriana: Labirin Cinta di Kilometer Nol"	Fajar Nugros
4.	99 Cahaya di Langit Eropa	Guntur Suharyanto	2013	99 Cahaya di Langit Eropa	Hanum Salsabila Rais
5.	Laskar Pelangi 2: Endensor	Benni Setiawan	2013	Laskar Pelangi 2: Endensor	Andrea Herata
6.	Tenggelamnya Kapal Vanderwijk	Sunni Soraya	2013	Tenggelamnya Kapal Van Derwijk	Hamka
7.	Negeri 5 Menara	Affandi Abdul Rachman	2012	Negeri 5 Menara	Ahmad Fuadi
8.	5 Cm	Rizal Mantovani	2012	5 Cm	Donny Dirgantoro
9.	Sang Penari	Ifa Isfansyah	2011	Ronggeng Dukuh Paruk	Ahmad Tohari
10.	Ketika Cinta Bertasbih 1-2	Chaerul Umam	2009	Ketika Cinta Bertasbih 1-2	Habiburrachman El Shierazy
11.	Perempuan Berkalung Sorban	Hanung Bramantyo	2009	Perempuan Berkalung Sorban	Abidah el-Khalieqy
12.	Laskar Pelangi	Riri Reza	2008	Laskar Pelangi	Andrea Herata
13.	Ayat-ayat Cinta	Hanung Bramantyo	2008	Ayat-ayat Cinta	Habiburrachman El Shierazy
14.	Gie	Riri Reza	2005	Buku Catatan Harian Seorang Demontran	Soe Hok Gie
15.	Eiffel...I'm in Love	Nasry Cheppy	2003	Eiffel...I'm in Love	Rachmania Arunita

disetujui, perbedaan tiap *genre* sebenarnya bukan hanya pada soal atribut, tetapi juga pada hakikat yang menjadi basis karakternya. Hakikat novel (prosa), misalnya, adalah peristiwa, sedangkan hakikat film adalah gerak, termasuk di dalamnya gerak kamera. Keduanya tentu tidak bisa disamakan. Oleh sebab itu, pengalihmediaan karya sastra ke film sering mengakibatkan perbedaan yang substansial. Perubahan bukan hanya terjadi pada genre-nya, tetapi juga pada berbagai elemen yang terkandung di dalamnya.

Berdasarkan situasi demikian, penulis melakukan penelitian terhadapnya. Paling tidak penulis melihat tiga permasalahan yang menarik dikaji. Pertama, bagaimana pergeseran yang terjadi pada alih media, baik aspek tematik maupun bentuk? Kedua, bagaimana pergeseran tersebut dapat berpengaruh kepada penerimaan penonton? Ketiga, Bagaimana hubungan antara pergeseran dalam alih media dengan kontroversi yang terjadi di masyarakat?

Mengingat jumlah film alih media sangat banyak, tidak mungkin penulis melakukan pengkajian terhadap keseluruhannya. Oleh sebab itu, dilakukan seleksi terhadap film yang diyakini dapat merepresentasikan permasalahan tersebut. Untuk itu, penulis memilih film *Perempuan Berkalung Sorban* (selanjutnya disingkat PBKS) karya Hanung Bramantyo sebagai kasus. Film ini dipilih dengan tiga alasan sebagai berikut. Pertama, *PBKS* adalah film alih media dari novel yang tidak memiliki reputasi menonjol dalam konstelasi sastra Indonesia. Hal ini di luar kebiasaan sebab pada umumnya novel yang difilmkan hampir selalu merupakan karya yang telah populer di kalangan pembaca sastra. Sebut saja, misalnya, novel *Siti Nurbaya*, *Belenggu*, *Laskar Pelangi*, dan *Ayat-Ayat Cinta*. Film-film yang diangkat dari novel populer biasanya juga mengalami sukses yang sama, bahkan bisa lebih sukses dari novelnya. Kedua, meskipun tidak berdasarkan novel yang populer, film *PBKS* ternyata mendapat sambutan baik dari penonton. Film ini juga mendapat berbagai penghargaan, antara lain, memenangkan satu kategori pemeran Pembantu Pria terbaik pada Festival Film Indonesia (2009) dan pada beberapa peran pada *Indonesia Movies Award* tahun 2009, yakni Pemeran Utama Wanita Terbaik, Pemeran Utama Wanita Terfavorit, dan Pemeran Pembantu Pria Terfavorit. Ketiga, di samping kesuksesannya, *PBKS* juga menimbulkan kontroversi, khususnya di kalangan tokoh Islam tertentu. Beberapa pihak, termasuk Majelis Ulama Indonesia (MUI) sempat melarang peredaran film ini karena dianggap

mendiskreditkan Islam, khususnya dunia pesantren. "Pesantren dalam film tersebut digambarkan sangat tidak sesuai dengan realitas, sebagai institusi pendidikan agama yang kolot, anti perubahan dan tertutup" demikian dikatakan Sekretaris Jenderal Pengurus Besar Nahdhatul Ulama Indonesia, Endang Turmudi (2015).

METODE

Analisis terhadap film alih media tersebut dilakukan dengan cara menggabungkan dua metode, yakni metode analisis teks dan wawancara tertulis di lapangan. Analisis teks dilakukan untuk mengidentifikasi pergeseran-pergeseran yang terjadi pada teks visual film yang dirujuk kepada novel sebagai teks sumbernya. Sementara itu, wawancara lapangan terhadap sejumlah responden dimaksudkan untuk memverifikasi hasil analisis teks tadi. Upaya ini penting mengingat penelitian juga bertujuan untuk mengetahui sebatas mana pandangan publik terhadap film alih media, dalam hal ini secara khusus film yang menjadi objek penelitian. Untuk hal ini dipilih 50 orang penonton film sekaligus pembaca novelnya, yang secara kualitatif dianggap representatif sebagai responden. Salah satu ukurannya, responden yang dipilih terdiri atas pembaca yang berpredikat pelajar dan mahasiswa.

Pada tataran analisis teks, film hasil dari alih media (novel ke film) diposisikan sebagai karya yang bersumber pada persilangan teks. Merujuk kepada Genette (dalam Leitch, 2007) setidaknya terdapat lima hal ketika sebuah

teks lahir dari teks yang lain atau ketika persilangan teks terjadi. Kelima hal itu adalah *intertextuality*, *paratextuality*, *metatextuality*, *hypertextuality* dan *architextuality*. Berdasarkan hal tersebut Leitch (2007) mengembangkan perspektifnya mengenai film adaptasi. Leitch antara lain mengemukakan bahwa tidak semua film adaptasi bersifat equal. Dengan merujuk kepada Geoffrey Wagner, Leitch (2007: 93) menyebut tiga tipe transisi dari fiksi ke film. Ia menulis:

"...three types of "transition of fiction into film": transportation, in which a novel is given directly on the screen, with a minimum of apparent interference"; commentary (alternatively "re-emphasis or restructure"), in which an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect; and analogy, "a fairly considerable departure for the sake of making another work of art" (Leitch, 2007, hal. 93).

("...tiga tipe transisi dari karya fiksi ke film": transportasi, yakni narasi dalam novel yang dikirim (ditransfer) langsung ke dalam layar dengan seminimal mungkin perubahan; komentar (terkomentari), yakni penciptaan kembali atau restrukturisasi, sebuah transisi dengan beberapa perubahan, baik disengaja ataupun tidak; analogi, yakni transisi dengan perubahan besar yang memungkinkan terciptanya karya lain (berbeda dengan novel)"

Leitch (2007) selanjutnya menyebut beberapa kata kunci terkait proses pengalihmediaan teks verbal kaya sastra

(novel) ke film. Kata kunci yang pertama adalah kompresi (*compression*). Kompresi atau penyingkatan (perasan) terjadi sebab tidak mungkin durasi film bisa dibuat sepanjang kisah di dalam novel, terutama juga tidak mungkin memindahkan semuanya menjadi gambar. *"Three hundred-page novels"*, kata Leitch, *"cannot be adapted to feature length films without a great deal of systematic elision and omission"*. Waktu penceritaan film, bagaimanapun, jauh lebih pendek dari novel. Jika 200 halaman novel masih dapat dibaca dalam fleksibilitas waktu sampai dua hari, misalnya, rata-rata durasi film hanya dua jam.

Kata kunci kedua adalah ekspansi (*expansion*). Ini adalah hal sebaliknya dari kompresi. Film dapat merupakan sebuah karya perluasan dari sebuah cerita pendek. Dalam perluasan, sutradara dapat melakukannya hingga terjadi pertentangan dengan kisah dalam cerita pendek itu sendiri. Namun, membuat film adaptasi dengan cara memperluas kisah cerita pendek memang jarang terjadi. Biasanya hanya dilakukan jika kisah dalam cerita pendek sangat menarik dan karena itu sangat populer di kalangan pembaca. Leitch memberi contoh kasus ini pada film *The Killers* (1946) yang diadaptasi dari cerita pendek karya Hemingway yang ditulis tahun 1927.

Ketiga adalah koreksi (*correction*). Pada film-film adaptasi tertentu, seperti film adaptasi dari karya-karya Shakespeare, koreksi terjadi karena beberapa hal, misalnya karena sesuatu dianggap tidak ada pada karya aslinya. Karena kepentingan tertentu, menurut Leitch (2007) film-film Hollywood

yang diadaptasi dari karya sastra sering juga melakukan koreksi terhadap teks sumbernya.

Updating adalah kata kunci keempat. Karena perbedaan waktu penciptaan, film-film yang diadaptasi dari novel yang ditulis dalam kurun waktu lama sebelum penciptaan filmnya, biasanya mengalami *updating*. Hal ini dilakukan juga dengan mempertimbangkan target audiens. *Updating* biasa dilakukan pada aspek seting, kostum, dan lain-lain. Bagaimanapun, karya-karya klasik Shakespeare, misalnya, dalam beberapa hal harus dikontekstualisasi ketika ditampilkan di hadapan masyarakat kontemporer, karena perbedaan zaman juga membedakan faktor sensibilitas masyarakatnya.

Kelima adalah *superimposition*. Dalam konteks penciptaan film, istilah *superimposisi* dapat diartikan sebagai penempatan gambar di atas gambar. Hal ini biasanya dilakukan untuk menambahkan efek gambar secara keseluruhan, tapi sering juga untuk menyembunyikan sesuatu, seperti menempelkan potret wajah yang berbeda di atas yang asli. Melampaui pengertian ini, Leitch (2007) menjelaskan bahwa pembuatan film adaptasi sangat rentan dari berbagai ekspresi, pesan, dan berbagai pengaruh dari luar yang menyebabkan film tersebut menjadi tidak cepat dikenali sebagai sebuah teks yang berhubungan secara langsung dengan karya yang diadaptasinya.

Sejauh yang dapat penulis pahami, beberapa istilah kunci yang dikemukakan Leitch di atas berada pada level dasar yang bersifat umum tentang proses yang terjadi dalam adaptasi. Oleh sebab itu, masih perlu

rujukan lain yang harus didiskusikan untuk memasuki tataran yang lebih operasional. Di sini penulis merujuk kepada (dalam Mc Ferlaine, 1996, hlm. 105-1007) yang mengatakan bahwa terdapat dua fungsi yang perlu dipahami, yaitu fungsi distribusi dan fungsi integrasi. Fungsi distribusi dibentuk dari rangkaian peristiwa yang berurutan. Fungsi ini terdiri atas dua bagian utama, yakni fungsi kardinal dan fungsi katalisator. Fungsi kardinal adalah peristiwa inti cerita yang merupakan poin penting dalam narasi. Sedangkan katalisator merupakan peristiwa kecil atau cerita pendukung yang mendukung dan melengkapi fungsi kardinal. Katalisator dapat ditranslasi sampai dengan batasan tertentu sedangkan fungsi kardinal ditransfer secara langsung ke dalam media adaptasi.

Sedangkan fungsi integrasi adalah fungsi yang menghasilkan unsur psikologis yang terbentuk dari suatu narasi. Unsur psikologis pada fungsi integrasi antara lain membentuk karakter para tokoh dan menciptakan atmosfer dan mood cerita. Fungsi integrasi tidak dapat diubah secara langsung dari satu media ke media yang lain, karena suasana psikologis yang terbentuk pada tiap media didapat dengan cara yang berbeda pula. Konflik batin tokoh dalam novel tentu digambarkan melalui deskripsi, dialog, atau perilaku tertentu pada tokoh. Sedangkan dalam film, sutradara memanfaatkan teknik sinematografi untuk mendapatkan efek psikologis dan mood tertentu sesuai dengan tujuan yang ingin dicapai.

Secara umum, Jones (2008, hlm. 115-116) menjelaskan beberapa hal yang biasa terjadi

atau dilakukan oleh sutradara dalam membuat film adaptasi, baik dalam fungsi distribusi maupun integrasi. Pada fungsi distribusi, menurutnya biasa terjadi seleksi, kondensasi, dan reorganisasi. Seleksi adalah proses memilih hal yang memungkinkan untuk diadaptasi. Hal ini terjadi karena tidak semua fungsi dalam cerita bisa ditransformasikan ke dalam film. Kondensasi adalah proses yang lebih teknis setelah seleksi. Pengurangan dan penambahan tokoh atau karakter, misalnya, terjadi pada proses ini. Hal ini terjadi karena untuk penyesuaian durasi, narasi, dan lain-lain. Bagian lain dari kondensasi adalah *abriging* atau penyingkatan fungsi utama narasi. Di samping penyingkatan, terjadi juga eliminasi (penghilangan). Fungsi katalisator narasi yang terlalu jauh dengan fungsi kardinal dalam novel, di dalam film biasanya dihilangkan. Terakhir adalah reorganisasi, yakni menyusun ulang bagian-bagian yang telah dipilih dalam seleksi dan kondensasi. Selanjutnya proses adaptasi dalam fungsi integrasi. Di dalam fungsi ini, menurut Jones (2008, hlm. 116), terjadi apa yang disebut translasi, yakni sebuah proses penyesuaian hal-hal di balik struktur, antara film adaptasi dengan teks sumbernya. Di sini, film adaptasi hendaknya tetap mempertahankan jiwa teks sumbernya. Untuk hal ini, translasi memberi ruang untuk melakukan manipulasi sehingga atmosfer pada film adaptasi serupa dengan media sumbernya. Di dalam proses translasi bisa dilakukan aktualisasi dan juga penyesuaian sesuai konvensi film adaptasi itu sendiri.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Sinopsis Film

Film *PBKS* berkisah tentang seorang perempuan bernama Annisa, sejak kanak-kanak hingga berumah tangga. Annisa lahir dan dibesarkan di lingkungan pesantren yang dipimpin ayahnya, yakni Pesantren Al-Huda yang terletak di sebuah daerah pedalaman Jawa Tengah. Di lingkungan itu, sejak kecil Annisa hidup dalam konflik. Annisa merasa diperlakukan tidak adil oleh keluarganya, terutama oleh ayahnya. Annisa selalu dibelenggu. Berbeda dengan kedua kakak laki-laknya yang bisa berperilaku bebas.

Konflik tersebut lantas berkembang ke persoalan agama, yakni tentang berbagai peraturan Islam yang ketat untuk kaum perempuan. Pesantren yang diasuh oleh ayah Annisa sendiri merupakan pesantren khusus anak perempuan. Dengan demikian, pesantren ini merupakan lembaga yang dipenuhi ajaran mengenai berbagai aturan dan pembatasan tentang perempuan, yang arahnya tertuju pada satu titik, yakni perempuan harus tunduk kepada laki-laki.

Sejak kecil Annisa memberontak terhadap ajaran tersebut. Satu-satunya orang yang mengerti Annisa adalah Khudori, paman dari pihak ibunya. Karena itu pula, diam-diam Annisa mencintai Khudori. Demikian juga Khudori, mencintai Annisa. Namun, Khudori harus pergi melanjutkan studinya ke Kairo. Annisa pun menjadi sangat kesepian dan menderita. Kenyataan paling pahit adalah ketika ia dinikahkan dengan laki-laki pilihan orang tuanya, Syamsudin.

Harapan Annisa bangkit kembali ketika Khudori pulang dari Kairo. Mereka pun kembali menjalin hubungan. Hubungan ini kemudian diketahui Syamsudin sehingga pada suatu kesempatan Syamsudin menuduh mereka telah berzinah. Akibatnya, Khudori diusir dari pesantren dan Annisa pergi ke Yogyakarta, menemui temannya di sana, dan menjadi mahasiswa di sebuah universitas.

Di Yogyakarta, selain kuliah Annisa juga aktif menulis di media massa. Di samping itu, Annisa bekerja di sebuah LSM yang mengadvokasi perempuan (istri) yang menjadi korban kekerasan dalam rumah tangga. Khudori, yang ternyata juga bekerja di Yogyakarta sebagai dosen, menemui Annisa. Mereka akhirnya menikah dan hidup berbahagia.

Namun, hal itu tidak berlangsung lama. Annisa mendapat musibah yang membuatnya sangat terguncang, yakni meninggalnya Khudori karena kecelakaan saat mengendarai motor dalam perjalanan menuju Yogyakarta dari rumah mertuanya. Annisa pun hidup dengan anak tunggalnya.

Transformasi Tematik

Merujuk kepada model adaptasi yang dikemukakan Ferlane (1996, hlm. 1005-107) yang juga dielaborasi T. Jones (2008, hlm 115-116) tentang fungsi dalam film adaptasi, khususnya fungsi kardinal, sebagaimana telah diuraikan sebelumnya, film *PBKS* memiliki lima fungsi utama, yakni kisah tokoh utama pada masa kanak-kanak dan remaja di lingkungan keluarganya, masa pernikahan pertama, masa kuliah di Yogyakarta, masa

pernikahan kedua, dan masa setelah suaminya meninggal.

Secara garis besar, fungsi kardinal tematik dalam film tersebut tidak menunjukkan adanya distorsi yang berarti jika diacukan kepada novel sebagai teks sumbernya. Inti cerita atau tema, baik dalam film maupun novel, adalah perjuangan seorang tokoh perempuan bernama Annisa dalam memperjuangkan haknya sebagai perempuan secara sosial di tengah-tengah diskriminasi tradisi dan ajaran agama yang berpihak kepada laki-laki. Tampak dengan eksplisit bahwa film dan juga novel *PBKS* berada dalam bingkai ideologi feminis (*feminisme*). Ajaran agama yang kolot yang dimanifestasikan melalui praktik pelajaran di pesantren tradisional Al-Huda tampak hanya menjadi latar untuk dioperasikannya ideologi tersebut.

Akibatnya, *PBKS*, baik sebagai film maupun novel, lebih menyerupai sebuah *essay* panjang. Pada film, suara sutradara tampak sangat dominan nyaris pada seluruh elemen film. Karakter Annisa kecil yang keras, ayah yang otoriter, sikap ustad yang kolot, perilaku Syamsudin yang liar dalam hubungan seksual, dan lain-lain cenderung artifisial. Perhatikan kalimat yang diucapkan Annisa kecil dalam dialog dengan orang tua dan kedua kakaknya sebagai berikut:

- **Annisa** : Saya ingin belajar naik kuda!
- **Umi (Ibu)** : Jangan bicara sambil makan, tidak baik.
- **Annisa** : Itu, Mas Rizal aja boleh. Kenapa Nisa nggak boleh?
- **Abi (Ayah)** : Karena kamu perempuan



Gambar 1 : Adegan Annisa (wajah dilingkari) yang sedang memprotes kepada orang tua dan kedua kakaknya yang bersikap diskriminatif terhadapnya (Sumber :film PBKS, di-capture oleh penulis)

- **Reza** : Iya, kamu perempuan, nggak pantas!
- **Annisa** : Terus kenapa? Aisyah istri Nabi, Putri Budur, Hindun binti Athaba, mereka naik kuda dan memimpin pasukan!

Secara visual, ucapan tersebut dilontarkan Annisa kecil dalam gestur yang tampak seperti orang dewasa. Dengan kata lain, Annisa kecil mengucapkan kalimat orang dewasa yang dihapalnya dari teks (skenario) dengan gerak tubuh yang diarahkan sutradara.

Situasi demikian, sekali lagi, berbanding lurus dengan yang terdapat pada novel. Karakter artifisial Annisa dalam film bisa dikatakan sama persis dengan apa yang terjadi pada novel. Sudut pandang “aku-an” yang dipilih pengarang dalam *PBKS* sangat kuat terasa sebagai suara pengarang. Dengan kata lain, narator *PBKS* adalah pengarang. Ucapan-ucapan yang keluar dari mulut Annisa—yang dinarasikan oleh “aku” narator—merupakan rangkaian gagasan pengarang.

Di dalam film hal itu sebenarnya sedikit tertolong oleh kemampuan akting pemainnya, Revalina S Temat, yang memerankan tokoh Annisa (yang sudah dewasa). Revalina menggantikan (melanjutkan) Nasya Abigail

sebagai pemeran Annisa yang masih anak-anak. Kemampuan akting Revalina yang bagus, dalam banyak hal, telah mencairkan gagasan-tekstual yang diterjemahkan sutradara dari teks sumber.

Dari Deviasi ke Penciptaan Narasi Baru

Jika secara tematik film *PBKS* merupakan pemindahan gagasan yang utuh dari novel sebagai teks sumbernya, secara bentuk tidak demikian. Pada lapis ini ditemukan berbagai pergeseran yang menyebabkan keduanya menjadi berbeda. Tentu saja, pergeseran utama terletak pada mediumnya, yakni medium verbal (bahasa verbal) pada karya sastra ke medium visual (bahasa visual) karya film. Perubahan medium ini pertama-tama menyebabkan bertransformasinya imaji visual karya sastra ke teks visual sebagai realitas film. Pada karya sastra, penggambaran mengenai tokoh, latar, dan objek lain pada hakikatnya tervisualisasi menjadi objek visual di kepala pembaca (imaji visual yang muncul setelah membaca). Sedangkan pada film, objek visual tersebut terletak di luar imaji penonton. Dengan kata lain, objek hadir secara konkret sebagai teks visual di luar diri penonton.

Selanjutnya, di dalam proses penciptaan film sudah pasti kru film itu sendiri (terutama sutradara) yang mentransformasi teks verbal ke dalam teks visual. Merujuk kepada semiotika Umberto Eco (1979) transformasi ini dapat diartikan sebagai memproduksi tanda (*encoding*). Proses ini sangat memungkinkan terjadinya deviasi sampai pada titik terjauh. Dalam film *PBKS*, pemilihan pemeran (*casting*) oleh sutradara



Gambar 2 : Sosok Syamsudin.
(Sumber : film PBKS, di-capture oleh penulis)

juga menunjukkan hal itu. Perhatikan pemeran antagonis Syamsudin pada gambar 2.

Sebagaimana tampak, secara visual sosok pemeran di atas memiliki tatapan mata yang teduh dan cenderung lembut. Hal ini berbeda, bahkan bisa dikatakan bertolak belakang, dengan deskripsi pada novel. Pada novel, Syamsudin digambarkan narator sebagai sosok yang, di samping liar dan beringas, juga jelek dan menjijikan, apalagi ketika ia sedang melakukan hubungan seksual dengan istrinya. Perhatikan kutipan berikut:

“Dan ketika ia menengok ke kiri atau ke kanan di antara tidurnya, setetes air liur berwarna kekuning-kuningan meleleh dari mulutnya. Baunya membuatku mual ingin muntah. Jika sebuah mimpi buruk mendatangi tidurnya, ia akan menggeliat dan kakinya yang besar kasar dengan kuku-kuku hitamnya akan menyepak badanku atau kakiku dengan keras sambil mulutnya mengeluarkan geraman seperti harimau kelaparan” (Khalieqi, 2001, hlm. 100).

Selanjutnya, pada lapis struktur, film *PBKS* menunjukkan beberapa bagian yang berbeda dari novel *PBKS*. Perbedaan tersebut

terjadi hingga pada titik ekstrem. Tabel 2 berikut menunjukkan beberapa fakta visual film yang berbeda dengan fakta teks-verbal di dalam novel.

Deviasi dalam alih media sangat dimungkinkan karena tuntutan film sebagai genre yang memang berbeda dengan karya sastra. Pada kasus pemilihan pemeran sebagai tafsir sutradara atas tokoh antagonis di atas, misalnya, deviasi dapat dipahami sebagai tuntutan film. Namun, bagaimanapun hal itu tetap merujuk kepada teks sumber sehingga dengan demikian deviasi tetap bisa dikatakan sebagai representasi. Merujuk kepada Abrams (1980, hlm. 31), dalam konteks alih media, film adalah cermin dari novel yang berposisi sebagai realitas yang dirujuknya, di situ, film menjadi cermin novel.

Namun, halnya berbeda dengan adegan-adegan dalam film yang tidak terdapat pada teks sumber sebagaimana data pada tabel 2. Dalam kasus ini, apa yang terdapat di dalam film tidak bisa dikatakan sebagai representasi peristiwa pada novel. Sekali lagi, fakta visual dalam film sedemikian memang merupakan hak dan wewenang sutradara, namun pada batas terjauh film tersebut menjadi berdiri sendiri. Di dalam *PBKS*, fakta visual semacam ini memang tidak dominan. Namun, ia tetap saja memiliki pengaruh yang signifikan terhadap nuansa pemaknaan cerita. Ia seolah menciptakan narasi baru. Hal ini bukan sebatas terbentuknya ketidaksetaraan (*equal*) antara film dan novel sebagaimana dikatakan Leitch (2007, hlm. 97), melainkan telah menciptakan masalah spesifik tersendiri. Dari penelitian yang kami lakukan, dalam film

**Tabel 2 : . Adegan dalam film yang tidak terdapat rujukannya pada novel
Tabel dibuat oleh penulis**

PERISTIWA	VISUALISASI	TEKS SUMBER
<p>Adegan pembuka: perempuan dengan bertutup kepala sorban dan mengendarai kuda</p>		<p>Tidak terdapat pada novel. Novel dibuka dengan deskripsi sebuah kampung di lereng pegunungan (hal. 1)</p>
<p>Annisa kecil ditegur ibunya karena bermain di pantai bersama kedua kakaknya</p>		<p>Di dalam novel tidak ada narasi dan deskripsi tentang pantai, yang ada adalah tentang kampung di lereng pegunungan (hal. 1)</p>
<p>Adegan penghukuman dan hujatan massa terhadap Annisa dan Khudori yang dituduh berzinah. Massa yg dirpovokasi Syamsudin menghujat Anissa & Khudori. Peristiwa ini juga yg menyebabkan Annisa dan Syamsuddin bercerai.</p>		<p>Tidak terdapat pada novel. Dalam novel, perceraian dilakukan secara normal, melalui perwakilan dan musyawarah dua keluarga (hal.177-186)</p>
<p>Annisa menemui temannya di tempat kostnya di Yogyakarta. Teman Annisa ternyata sudah tidak memakai jilbab dan dengan bebas memasukkan teman laki-laknya ke kamar kost.</p>		<p>Tidak ada di dalam teks. Di dalam novel, Annisa pergi ke Yogyakarta dan diterima di sebuah perguruan tinggi, dan memilih jurusan filsafat (hal. 198).</p>
<p>Aktivitas Annisa yang bekerja di sebuah LSM yang menangani kasus KDRT.</p>		<p>Tidak ada di dalam teks. Di dalam novel, aktivitas Annisa hanya sebagai Ibu Rumah Tangga, tidak diceritakan pekerjaannya yang lain. Bersama teman-temannya Annisa memang banyak bercerita tentang hubungan seks, suami-istri, dan soal gender, tapi tidak dalam kapasitasnya sebagai aktivis (hal. 221-235)</p>
<p>Annisa pergi ke pantai setelah malamnya melakukan adegan suami-istri dengan suaminya, Khudori. Hubungan seksual yg pertama kali bias dinikmati Annisa, setelah mengalami trauma Syamsudin.</p>		<p>Di dalam novel, setelah malamnya berhubungan suami istri, paginya Annisa hanya bangun kesiangan. Mereka kemudian mandi. Annisa kemudian menemui teman-temannya dan bergosip tentang hubungan suami-istri (hal. 220-211)</p>

Khudori mengalami kecelakaan lalulintas dan meninggal. Tidak ada rekayasa apapun dalam kecelakaan ini (murni kecelakaan lalulintas)



Di dalam teks Annisa menduga bahwa kecelakaan ini sebenarnya merupakan hal yang direncanakan oleh Syamsudin yang berniat membunuh Khudori (hal. 305)

ini adegan yang tidak merujuk kepada teks sumber tersebut merupakan sisi problematik bukan hanya dari aspek struktur, tetapi juga tentang masalah pesan yang ditafsir berbeda oleh penonton yang notabene berkarakter heterogen. Bagi penonton demikian, situasi itu tampak bukan hanya dipahami sebagai penciptaan narasi baru, melainkan sebagai sumber konflik.

Dramatisasi dan Oposisi sebagai Pemicu Kontroversi

Alih media sastra ke film tidak berhenti pada soal teknis pengalihan struktur (dari verbal ke visual) dan juga transformasi aspek tematik (tema dan kisah yang ditafsir secara produktif oleh sutradara), tetapi tentu juga harus mempertimbangkan hal lain seperti apresiator atau penerima. Alih media, mau tidak mau mengalihkan juga ranah penerima, yakni dari pembaca ke penonton. Aspek psikologi, budaya, dan hal-hal lain yang melekat pada "*kepembacaan*" memiliki perbedaan dengan "*kepenontonan*". Pembaca, misalnya, adalah penerima yang secara psikologis telah mempersiapkan dirinya untuk masuk ke berbagai paparan yang panjang lebar dalam teks yang dibacanya. Pembaca novel sejenis *PBKS* bisa dipastikan bukan pembaca yang tidak memiliki modal psikologis demikian.

Sementara itu, penonton secara umum adalah penerima yang berada di ranah publik yang heterogen, yang berkerumun, dan kecenderungan untuk mendapatkan hiburan lebih tinggi dari pada mencari dan menemukan makna lebih dalam dari film yang ditontonnya. Dengan demikian, bahasa visual film harus bersifat plural dan mudah dipahami.

Adegan pembuka film *PBKS*, yakni tentang seorang perempuan penunggang kuda dengan kepala ditutupi sorban dapat dibaca dalam kaitan dengan usaha memudahkan pemahaman sedemikian. Pada novel atau teks sumber, sosok dan adegan ini tidak ditemui. Pembaca hanya menemukan judul "*perempuan berkalung sorban*". Sosoknya sendiri hadir secara imajinatif di kepala pembaca bersangkutan. Di dalam film, sosok imajinatif ini lantas diwujudkan (divisualisasi) sehingga penonton (bukan pembaca) dapat langsung (dengan mudah) bertemu atau melihat sosok tersebut.

Selain kepalanya tertutup sorban, perempuan tersebut juga menunggangi kuda. Caranya menunggangi kuda layaknya seorang prajurit yang sedang berperang. Kuda dan cara menungganginya sedemikian juga tidak terdapat di dalam novel. Deskripsi terkait hal ini paling banter hanya ditemukan pada imajinasi Annisa kecil yang sering menyebut

prajurit perempuan yang gagah berani pada masa Nabi Muhammad Saw. Perhatikan kutipan berikut:

“Kubayangkan kembali kisah lek Khudhori tentang Hindun binti Athaba yang mahir naik kuda dan menderap kian kemari di padang pertempuran. Ketika bayanganku sampai pada Putri Budur yang memimpin pasukan Raja Kamaruzzaman, dan para lelaki perkasa yang membeo seperti anak ayam di belakang ekor induknya” (El-Khalieqi, 2001, hlm. 7)

Dengan demikian jelas bahwa perempuan berkuda yang menyerupai prajurit perang di dalam film *PBKS* merupakan visualisasi yang dilakukan sutradara atas imajinasi tokoh Annisa kecil. Visualisasi ini tentu saja juga merupakan eksekusi sutradara atas tafsirnya tentang sosok dan adegan demikian yang dibayangkan Annisa kecil. Jadi, sosok dan adegan tersebut merupakan imajinasi (sutradara) atas imajinasi (Annisa kecil). Upaya visualisasi ini, sekali lagi, memudahkan penonton untuk mengetahui dan memahami cerita secara keseluruhan.

Sekilas tampak bahwa proses ini merupakan hal biasa, yakni sesuatu yang memang niscaya dalam alih media verbal sastra ke media visual film. Akan tetapi, proses ini, bagaimanapun berbeda dengan, misalnya, visualisasi tokoh atau peristiwa tertentu yang dideskripsikan berdasar pada teks sumber. Tokoh atau deskripsi tersebut jelas ada di dalam teks sumber sehingga visualisasinya di dalam film dapat dikatakan sebagai transformasi (termasuk di dalamnya

tafsir sutradara atas tokoh dan peristiwa yang dideskripsikan tadi). Pada kasus visualisasi sesuatu yang tidak terdapat pada teks sumber sebagaimana kasus di atas, istilah transformasi tidak tepat lagi digunakan. Di sini, yang terjadi adalah semacam proses penciptaan narasi baru. Dengan kata lain, sutradara menciptakan cerita baru yang tidak berdasarkan data tekstual pada novel. Acuan narasi baru tersebut sepenuhnya berada di dalam tafsir sutradara. Harus dipahami, memang, sebagaimana dikatakan Langer (1953, hlm. 59) bahwa di dalam proses penciptaan kreator tidak pernah mewujudkan atau memindahkan objek yang dilihatnya menjadi karya, melainkan mewujudkan (memvisualisasi) gagasan yang ada di dalam benaknya yang distimulasi oleh objek yang dilihatnya tadi. Namun, bagaimanapun, dua model penciptaan di atas, yakni transformasi dan penciptaan narasi baru tetap merupakan hal yang berbeda.

Jika dipahami dalam perspektif semiotika, proses tersebut bisa dikatakan sebagai semiotika penciptaan. Bertolak belakang dengan ilmu semiotika yang bergerak dalam ranah penafsiran tanda, semiotika penciptaan adalah proses penciptaan tanda (penandaan). Proses penciptaan tanda ini juga termasuk di dalamnya penafsiran tanda dengan tanda baru. Bagaimanapun, merujuk kepada Saussure (1990, hlm. 65-69), bahasa merupakan tanda, bahkan tanda yang paling sempurna. Judul “*perempuan berkalung sorban*” pada kajian ini, misalnya, adalah tanda bahasa. Tanda bahasa ini (penanda) merujuk kepada konsep tentang seorang perempuan yang

mengenakan sorban dengan cara dikalungkan pada lehernya. Sosok dengan tampilan ini lantas akan menciptakan asosiasinya sendiri di benak pembaca. Di dalam film, asosiasi ini dieksekusi sutradara melalui visual yang hadir di hadapan penonton. Wujud ini jelas merupakan tanda baru. Inilah yang oleh penulis disebut sebagai penciptaan tanda.

Cara kerja penciptaan tanda tersebut pada praktiknya tidak pernah bisa dilepaskan dari konteks budaya dan asosiasi-asosiasi tentang sesuatu yang telah diyakini secara konvensional oleh masyarakat tertentu. Dengan kata lain, sutradara tidak mencomot begitu saja sebuah tanda untuk dirujuk pada konsep atau sesuatu yang hadir pada teks sumber, baik secara verbal (sintagmatik) sebagai sebuah perwujudan atau deskripsi tekstual maupun secara asosiatif (paradigmatik) sebagai hasil tafsiran terhadap teks.

Penghadiran laut dan ombak pada film *PBKS* adalah contoh yang tepat untuk hal tersebut. Berbeda dengan sosok “perempuan berkalung sorban” yang hadir berbasis tanda bahasa pada teks sumber, laut dan ombak sama sekali tidak hadir, baik sebagai bahasa maupun imajinasi tokoh. Novel *PBKS* berlatar sebuah desa di pedalaman Jawa yang berjauhan dengan laut. Dengan demikian, laut dan ombak benar-benar ditambahkan sutradara sebagai tanda baru di dalam filmnya. Namun, tanda baru ini tidak dengan sewenang-wenang dipungut sutradara, tetapi melalui seleksi yang ketat. Bagaimanapun, sutradara tidak memilih hutan atau gunung yang secara geografis bisa dikatakan lebih

dekat dengan tempat peristiwa cerita. Laut dan ombak, sebagai idiom yang juga telah dipilih oleh seorang penyair kenamaan angkatan Pujangga Baru, Sutan Takdir Alisyahbana (1908-1994), untuk menegasi karakter dusun dan tasik (danau) yang tenang, dipilih sutradara untuk mengasosiasikan kebebasan, pemberontakan, sekaligus keluasan pandang. Hal ini secara erat berelasi dengan tema cerita secara keseluruhan.

Selanjutnya, fakta visual lain yang menarik yang juga telah dihadirkan pada tabel di atas adalah adegan pertemuan intim Annisa dan Khudori di sebuah rumah kosong yang kemudian menimbulkan fitnah tentang perzinahan sehingga Annisa dan Syamsudin bercerai setelah sebelumnya dihujat penduduk di lingkungan pesantren. Sebagaimana telah dijelaskan, adegan ini tidak terdapat pada teks sumber. Di dalam teks sumber, kepulangan Khudori ke pesantren memang berkontribusi secara signifikan pada perceraian Annisa dengan Syamsudin. Tapi, proses perceraian mereka berlangsung secara normal, yakni melalui persiapan-persiapan tertentu, pertemuan dua keluarga, sampai terjadinya perceraian itu sendiri. Nyaris tidak terdapat konflik yang berarti pada bagian ini.

Lantas, mengapa sutradara memilih adegan tersebut? Merujuk kepada T. Jones, adegan itu dapat dikategorikan sebagai penyingkatan waktu penceritaan. Film adalah karya yang memiliki durasi pendek, sedangkan novel sebaliknya. Bagian perceraian yang dinarasikan dalam novel, untuk ukuran film bisa jadi bertele-tele: harus ada diskusi di lingkungan keluarga Annisa,

menentukan siapa yang akan diutus sebagai wakil untuk pengurusan perceraian tersebut, pertemuan dengan keluarga Syamsudin, dan lain-lain menyebabkan kisah terlalu berbelit. Di dalam film, adegan-adegan tersebut sudah pasti membutuhkan waktu yang tidak sebentar. Oleh sebab itu, penyingkatan narasi dan waktu menjadi sangat penting.

Akan tetapi, di dalam film *PBKS* pemilihan adegan tersebut tampak bukan sekedar untuk menyingkat narasi. Dikaitkan dengan penonton, film membutuhkan momen-momen peristiwa yang membuat penonton terhenyak dan tegang secara langsung bersamaan dengan peristiwa yang dilihatnya di layar. Klimak pada film membutuhkan keserentakan demikian; tidak seperti teks sastra. Pembaca sastra mungkin bisa mengikuti dengan sabar rentetan peristiwa hingga mencapai titik klimak, sementara penonton film cenderung sebaliknya. Film menuntut kesegeraan dan akselerasi tertentu, apalagi jika film tersebut memiliki keberpihakan kepada industri seperti juga *PBKS*, bukan film seni. Sebagai karya yang menempatkan gerak (baik gerak kamera maupun objek) pada posisi utama, film mementingkan efek kejut yang meminta perhatian penonton. Adegan pertemuan Annisa dan Khudori di rumah kosong diikuti dengan hujatan massa terhadap keduanya, ditambah dengan pingsannya (kemudian meninggal) ayah Annisa, dan keberanian Ibunda Annisa yang menantang semua orang untuk menghujat dan melempar dengan batu terhadap Annisa dan Khudori jika para penghujat itu merasa dirinya suci, menjadikan

adegan tersebut menjadi penuh dengan efek kejut tadi. Adegan ini menjadi momen klimak yang sangat menegangkan.

Di samping itu, adegan tersebut juga mempertajam gagasan dasar atau aspek tematik cerita, yakni tentang pemberontakan seorang perempuan dari belenggu patriarkat berlatar ajaran agama yang kolot (melepaskan sorban yang melingkar di leher). Jika adegan perceraian dilakukan secara konvensional, narasi dimungkinkan akan terasa datar dan dengan itu konflik akibat pemberontakan tidak akan tajam. Hasilnya, adegan ini dipilih untuk mengeksplisitkan sisi ideologis cerita.

Dalam narasi berikutnya, setelah Annisa bercerai dan pergi ke Yogyakarta untuk melanjutkan studi, sutradara juga mengubah aktivitas Annisa di luar kampus. Di dalam teks sumber, Annisa dikisahkan sebagai penulis dan aktivis di bidang kepenulisan. Sedangkan di dalam film, predikat Annisa ditambah sebagai aktivis perempuan yang bergerak dalam wilayah ideologis perlawanan perempuan tentang kesetaraan gender. Annisa bekerja di LSM yang membela hak-hak perempuan, terutama membela para istri yang menjadi korban kekerasan dalam rumah tangga (KDRT).

Aktivitas tersebut berhasil membangun relasi ideologis dengan adegan dramatis sebelumnya. Perjuangan Annisa dalam kesetaraan gender berhasil mengkontekstualisasi sekaligus mengaktualisasi tema cerita. Sebagaimana diketahui, persoalan gender merupakan gerakan yang terus-menerus diperjuangkan, baik di tingkat global maupun lokal, yang

dengan demikian ia menjadi salah satu wacana dominan dalam kebudayaan. Maka ketika alur kisah *PBKS* didudukkan dalam konteks ini—melalui aktivitas Annisa—*PBKS* menjadi aktual dan sekali lagi, menambah ketajaman konflik cerita. Bayangkan jika film *PBKS* mengikuti kisah dalam teks sumbernya, yakni hanya menjadikan Annisa sebagai seorang mahasiswa penulis dan seorang istri yang hanya suka memperbincangkan hubungan seks dan relasi gender laki-laki versus perempuan di kalangan teman-temannya saja, sebuah kebiasaan yang lebih menyerupai gosip ibu-ibu. Jika ini dilakukan, *PBKS* dimungkinkan hanya akan menjadi kisah biasa-biasa saja.

Demikian strategi Hanung Bramantyo sebagai sutradara dalam pengalihmediaan, dari sisi tematis maupun bentuk. Pertanyaannya, sebatas hal tersebut dapat diterima dan dipahami penonton. Sebab, seperti telah disinggung, penonton film berbeda dengan pembaca sastra. Dengan demikian, dalam kaitan dengan kepenontonan adegan-adegan problematik, yakni yang mengusung tanda baru yang tidak merujuk kepada teks sumbernya menantang untuk ditelusuri. Penelitian terhadapnya, dengan demikian, tidak cukup hanya berdasarkan studi literatur. Studi empirik yang kami lakukan, dalam hal ini dengan mewawancarai secara tertulis 50 orang penonton sekaligus pembaca *PBKS*, menuntun ke arah diskusi yang menarik mengenainya. Berikut tabel resume hasil wawancara tersebut.

Tabel bagian pertama (I), sebagaimana dapat dibaca, menunjukkan pendapat

penonton terhadap adegan pembuka film ini, yakni visualisasi seorang perempuan penunggang kuda dengan sorban melilit pada lehernya. Adegan ini, sebagaimana telah diuraikan, dapat ditelusuri pada teks sumbernya, yakni narasi mengenai Annisa yang sering berimajinasi tentang prajurit perempuan yang gagah berani. Oleh sebab itu, mestinya hal ini tidak menimbulkan masalah di kalangan penonton film, terutama yang telah membaca novelnya.

Namun, 85% penonton film sekaligus pembaca novelnya itu ternyata menolak adegan tersebut. Bagi mereka, adegan demikian lebih tepat disebut sebagai aktualisasi dan dramatisasi. Dapat diduga bahwa pandangan penonton tersebut terjadi mengingat *PBKS* sebagai judul novel dianggap lebih tepat diposisikan sebagai idiom sebab faktanya hal itu tidak ada di dalam cerita. Artinya, bagi penonton adegan itu tidak perlu divisualisasikan dalam bentuk sosok perempuan yang memakai sorban dengan cara mengalungkannya di leher. Visualisasi yang dilakukan sutradara atas hal tersebut dianggap lebih bertendensi untuk menciptakan dramatisasi sekaligus oposisi terhadap realitas masyarakat yang menjadi latar cerita, yakni masyarakat di Jawa Tengah. Meskipun menunggang kuda tidak dilarang untuk perempuan, faktanya hal itu bukan kebiasaan anak perempuan Jawa. Di samping itu, sorban bukanlah atribut perempuan muslim, melainkan untuk laki-laki. Dengan demikian, adegan tersebut dipahami sebagai dramatisasi. Lebih jauh, oposisi yang dibangun melalui visualisasi tersebut meniscayakan

I. Tentang adegan pembuka dalam film yang tidak terdapat pada teks sumber.

Alternatif Tanggapan	Respon
Wajar: sebagai tuntutan logis dari media film yang berbeda dari sastra	5%
Wajar: sebagai upaya sutradara untuk membuat film menjadi menarik	8%
Tidak wajar: sutradara membuat oposisi dan dramatisasi terhadap realitas	85%
Tidak tahu	2%

II. Tentang karakteristik pemberontak Annisa kanak-kanak yang diperankan Abigail

Alternatif Tanggapan	Respon
Wajar: dalam kehidupan nyata terdapat pula anak dengan karakter demikian	25%
Wajar: sebagai upaya sutradara untuk membuat film menjadi menarik	4%
Tidak wajar: sutradara membuat oposisi dan dramatisasi terhadap realitas	70%
Tidak tahu	1%

III. Tentang aktivitas tokoh Annisa yang diperankan Revalina S.Tmeat sebagai aktivis LSM pembela perempuan, yang tidak merujuk kepada teks sumber

Alternatif Tanggapan	Respon
Wajar: sebagai tafsir logis sutradara atas penderitaan yang dialami Annisa sebelumnya	16%
Wajar: sebagai upaya sutradara untuk membuat film menjadi menarik	4%
Tidak wajar: sutradara membuat oposisi dan dramatisasi terhadap realitas	78%
Tidak tahu	2%

terganggunya tatanan masyarakat yang menjadi latar belakang cerita tadi.

Pendapat serupa ditujukan juga pada karakter Annisa (kanak-kanak). Menurut 70% dari mereka, karakter pemberontak yang ditampilkan Annisa tidak wajar. Hanya 25% saja yang menjawab bahwa karakter demikian bisa jadi ada di dalam kehidupan riil di masyarakat. Karakter ini, seperti juga telah disinggung sebelumnya, memang berbanding lurus dengan yang terdapat pada novel. Namun, jika sutradara memiliki keberanian melakukan tafsir yang berbeda bahkan ekstrem terhadap bagian lain, mengapa ia tidak melakukannya terhadap bagian ini. Dapat dipastikan bahwa karena bagian ini memang telah dramatik di dalam novelnya, pada film sutradara tidak merasa perlu mengubahnya. Hasilnya, tendensi sutradara untuk membuat oposisi dan dramatisasi atas realitas sebagaimana pendapat responden menjadi kian kuat.

Selanjutnya, kegiatan Annisa dewasa di Yogyakarta sebagai aktivis LSM yang membela hak-hak perempuan, juga dinilai penonton sebagai dramatisasi dan oposisi yang dilakukan sutradara. Sebagaimana tampak pada tabel ketiga, bagi 78% penonton aktivitas tersebut tidak wajar. Dapat dikatakan bahwa sutradara telah melakukan intervensi yang terlalu jauh terhadap teks sumbernya demi untuk mencapai efek dramatik.

Tiga kasus di atas menunjukkan bahwa penonton film berbasis alih media, yang sekaligus mengetahui kisah pada media asalnya (sastra), mengapresiasi film tersebut dengan cara membandingkannya

pada kisah di media asalnya tadi. Penonton memiliki kesadaran untuk menilai sikap dan tindakan sutradara dalam menafsirkan teks sumber di dalam filmnya. Jika tafsir tersebut terlalu deviatif, penonton menilai sutradara memiliki tendensi tertentu di dalam penciptaannya, bukan hanya perkara bentuk atau pencapaian aspek artistik. Persoalannya, bagaimana deviasi sedemikian menimbulkan kontroversi, bahkan film PBKS kemudian dipaksa oleh kelompok masyarakat tertentu untuk ditarik dari peredaran. Imam Besar Masjid Istiqlal, Jakarta, misalnya, menyerukan agar masyarakat memboikot dengan tidak menonton film tersebut (*Muslim Daily.net.*, 2016).

Dalam konteks karya seni, pesan dan makna karya memang tidak berlangsung dalam komunikasi praksis—meminjam istilah John Fiske (1992, hal. 2)—yakni komunikasi yang memungkinkan terjadinya kesalahpahaman. Beranalogi kepada Fiske, komunikasi seni berada di dalam ranah signifikasi, yakni berupa pertukaran tanda sehingga terjadi multi tafsir. Fiske menjelaskan sebagai berikut:

“It is concerned with how messages, or texts, interact with people in order to produce meanings; that is concerned with the role of text in our culture. It use term like signification, and does not consider misunderstandings to be necessarily evidence of communication failure—they may result from cultural differences between sender and receiver. For this school, the study of communication is the study of text and culture.” (Fiske, 1992, hal. 2)

“Itu berkenaan dengan bagaimana pesan atau teks berinteraksi di antara para pelibat komunikasi dalam memproduksi makna; hal ini berkaitan dengan peran teks dalam kebudayaan. Dalam konteks ini digunakan istilah seperti pertandaan (pemaknaan) yang tidak memandang kesalahpahaman sebagai hal penting dari kegagalan komunikasi. Perbedaan pemaknaan terjadi hanya sebagai akibat perbedaan budaya antara pengirim dan penerima. Dalam mazab ini, studi komunikasi sama dengan studi teks dan kebudayaan”.

Merujuk kepada pendapat tersebut, berbagai pihak dapat menafsir dan memberi makna karya film tanpa harus khawatir terhadap tafsir dan pemaknaannya. Sepanjang tafsirnya mengacu kepada metode tertentu yang sah, tafsir selalu memiliki logika kebenarannya sendiri. Terlebih lagi jika tafsir tersebut dilakukan dalam ranah akademik atau merupakan kajian ilmiah berdasarkan pendekatan dan metode tertentu. Dalam tafsir ini, kebenaran tafsir tidak lain merupakan kebenaran metodologis, yakni sebatas mana seorang penafsir mampu mengoperasikan metode dan teori sebagai pisau analisis dan pijakan analisisnya tersebut.

Namun, dalam konteks masyarakat yang heterogen seperti Indonesia, persoalannya tidak demikian. Secara empirik, heterogenitas masyarakat Indonesia dalam banyak hal sering menimbulkan berbagai kontradiksi. Dalam masalah tertentu yang sensitif seperti menyangkut agama dan keyakinan, tafsir yang berbeda sering menimbulkan konflik

horizontal. Hal ini, terutama, diakibatkan oleh sering munculnya kelompok dominan (mayoritas) yang mengklaim sebagai pemilik kebenaran. Suara-suara minor yang dianggap berbeda akan dengan segera mendapat tekanan dari kelompok dominan tersebut.

Tafsir sutradara film *PBKS* terhadap beberapa adegan dan karakteristik tokoh pada novel yang dianggap penonton cenderung sebagai dramatisasi sebagaimana telah diuraikan di atas, sebenarnya hal itu semata-mata terjadi karena yang ditafsir sutradara menyangkut permasalahan yang sensitif tadi, yakni persoalan seputar agama dan kehidupan di pesantren (lembaga pendidikan agama). Pembacaan penonton terhadap film *PBKS*, baik yang sebelumnya membaca novelnya maupun tidak, tampak lebih merupakan representasi dari suara yang telah menjadi pengetahuan umum (suara dominan) masyarakat. Deviasi yang dilakukan sutradara di dalam film dianggap telah keluar dan menyinggung suara dominan tadi.

Di dalam konteks masyarakat demikian, sifat film sebagai karya seni yang sejatinya berada di dalam ranah komunikasi signifikasi sebagaimana pendapat Fiske di atas, menjadi tidak kokoh. Dengan kata lain, film cenderung dipahami sebagai teks yang bermakna tunggal. Di situ, film *PBKS* tidak diberi ruang bagi penafsiran lain, kecuali bahwa ia telah menyinggung suara dominan di masyarakat. Lebih jauh, dalam kasus lain bahkan tidak jarang masyarakat mengabaikan teks seninya itu sendiri. Aspek yang sering dinilai justru penciptanya (sutradara, pengarang, musisi, dan seterusnya) atau aspek tertentu saja yang

terdapat pada teks. Pada masa pemerintahan orde baru (1966-1998), pelarangan terhadap buku-buku karya Pramoedya Ananta Toer, misalnya, bukan karena isi yang dikandung karya-karya tersebut, melainkan karena aktivitas Pram yang anti orde baru. Sejak reformasi 1998, perilaku refresif rezim orde baru tersebut tampak diambil alih—lebih tepat diwarisi—oleh kelompok-kelompok dominan tertentu. Pada 2016, pementasan teater (monolog) karya penyair Ahda Imran di Institut Francais Indonesia (IFI) di Bandung, nyaris dibatalkan karena diprotes sekelompok masyarakat tertentu yang menganggap pementasan tersebut bertentangan dengan agama dan ideologi Pancasila. Menurut catatan Wulandari (2016), ketika dilakukan musyawarah antara kru teater dengan kelompok tersebut, diketahui bahwa kelompok yang memprotes tersebut ternyata tidak membaca naskah teater tersebut. Protes dilakukan karena teater tersebut bercerita tentang Tan Malaka, tokoh sejarah yang dianggap menganut faham yang bertentangan dengan Pancasila, yakni komunis.

Dalam sosiologi penonton demikian, sekali lagi, film *PBKS* hadir. Oleh sebab itu, kontroversi tidak bisa dihindari. Kajian kami terhadap fakta kontroversi ini menghasilkan rumusan bahwa dalam film alih media, posisi sutradara bukan semata-mata kreator yang dari sudut pandang estetika dan teoretik menafsir teks sumber (novel), melainkan juga penafsir yang tidak dapat melepaskan dirinya sebagai anggota masyarakat yang juga memiliki pemahaman tentang teks sumber. Pemahaman masyarakat ini

tidak dapat menghindar dari suara-suara dominan di dalam masyarakat tersebut. Sutradara atau kreator, mau tidak mau, harus mempertimbangkan suara dominan yang telah menjadi pengetahuan umum masyarakat. Strategi memahami sosiologi penonton yang heterogen menjadi sangat penting agar karya dapat sampai kepada penonton, dalam arti tidak ditarik dari peredaran.

PENUTUP

Dari analisis di atas dapat disimpulkan beberapa hal sebagai berikut. Ditemukan bahwa dalam kasus film *PBKS* pergeseran dalam adaptasi terjadi lebih pada aspek bentuk (struktur), sedangkan aspek tematik (isi) tetap mempertahankan atau sesuai dengan yang terdapat dalam teks sumbernya. *PBKS*, baik sebagai novel maupun film berkisah tentang pemberontakan seorang tokoh perempuan yang terbelenggu dalam kuasa laki-laki dengan latar belakang ajaran agama (Islam) ortodok.

Namun, meskipun tema film tetap mempertahankan tema novelnya, pergeseran-pergeseran pada lapis bentuk (struktur) menyebabkan atmosfer cerita menjadi berbeda. Sebagai film, *PBKS* menghadirkan konflik antar tokoh yang bertegangan dalam cerita menjadi semakin tajam. Di hadapan penonton yang juga membaca novelnya, konflik-konflik dalam film dinilai sebagai upaya sutradara untuk menciptakan oposisi dan dramatisasi yang berlebihan.

Kenyataan itu sekaligus menyebabkan film *PBKS* mengirim tendensi pesan lain jika

dibandingkan dengan novelnya meskipun gagasan dasarnya sama. Jika pada novel kesan yang tertangkap adalah perjuangan tokoh melawan ketidakadilan lingkungan yang dilandasi sikap emosional, pada film kisahnya menjadi konseptual, ideologis, bahkan politis.

Fakta itulah yang menyebabkan *PBKS* menjadi kontroversi di masyarakat. Berbagai kritik dan hujatan terhadap *PBKS* terjadi setelah karya ini dialihmediakan menjadi film. Hal ini terjadi karena jika karya sastra cenderung dinikmati pembaca (apresiator) di ruang-ruang tertutup, film mengeluarkannya dari ruang tersebut menunjuk ke ruang publik yang lebih luas dan terbuka. Situasinya menjadi semakin tidak kondusif ketika di dalam masyarakat terdapat kelompok-kelompok tertentu yang dominan yang dengan dominasinya mengklaim kebenaran sebagai hanya milik kelompoknya. Topik-topik sensitif seperti yang menyangkut masalah agama dan keyakinan umumnya sangat rentan terhadap konflik ketika ia diangkat ke ruang publik dalam bentuk karya seni.

Hal ini menunjukkan bahwa pengalihmediaan menuntut pertimbangan-pertimbangan di luar hal teknis (faktor intrinsik) pengalihmediaan itu sendiri. Faktor ekstrinsik, antara lain aspek psikologi dan sosio-kultural masyarakat harus menjadi bahan pemikiran dan pertimbangan para pencipta film berbasis alih media sehingga dengan itu bisa diputuskan sebatas mana misalnya, deviasi dan distorsi atas media sumber dapat dilakukan. Pertimbangan ini menjadi kian penting dalam konteks masyarakat yang heterogen seperti Indonesia,

yang dalam banyak hal belum sepenuhnya dapat menerima perbedaan. Di Indonesia, teks (karya seni) tidak pernah bisa berdiri sendiri (otonom) sebagai entitas yang dapat ditafsir dengan bebas. Sisi-sisi pragmatik dan sosiologis sering lebih penting daripada karya itu sendiri.

* * *

Daftar Pustaka

Buku

- Abrams, M.H. (1980). *The Mirror and The Lamp, Romantic Theory and The Critical Tradition*. London. Oxford University Press.
- Berger, John. (1977). *Ways of Seeing*. USA. Penguin Books.
- El-Khalieqi, Abidah. (2001). *Perempuan Berkalung Sorban* (novel). Yogyakarta: Yayasan Kesejahteraan Fatayat.
- Eco, Umberto. (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington. Indiana University Press
- Fiske, John. (1992). *Introduction to Communication Studies*. London and New York. Routledge.
- Jones, Mathew Thomas. (2008). *Found in Translation: Structural and Cognitive Aspect of The Adaptation Comic Art to Film*. Philadelphia, Pennsylvania : Temple University Press.
- Langer, Suzane. K. (2006). *Problematika Seni*, terjemahan F.X Widaryanto. Bandung: Kelir
- (1953). *Feeling And Form. A Theory of Art Developed From Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Leitch, Thomas. 2007. *Film Adaptation & Its Discontents, From Gone With The Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore. The Johns Hopkins University Press.
- Saussure, Ferdinand de. (1990). (second impression). *Course in General Linguistics* (translated and annotated

by Roy Harris) .London: Gerald Duckworth & Co.Ltd.

Tim Pengajar Tata Tulis Karya Ilmiah, Institut Teknologi Bandung. (2015). *Metode Penulisan Ilteks*. Bandung: Kelompok Keahlian Ilmu Kemanusiaan Institut Teknologi Bandung.

Jurnal

Saidi, Acep Iwan. (2011). "Transformasi Narasi Verbal Karya Sastra ke Narasi Film". *Jurnal Panggung*, 21 (1), 10-19

Website

Turmudi, Endang (2015) dari situs <http://www.cnnindonesia.com>. Diunduh pada 23/01/2015.

"Daptar Film Indonesia Yang Diangkat dari Novel Tahun 2013". Diunduh pada 18 Mei 2016 dari <http://indosinema.com/2013/02/daftar-film-indonesia-yang-diangkat-dari-novel-di-tahun-2013/>

"Daptar Film Indonesia Yang Diangkat dari Novel Tahun 2014". Diunduh pada 18 Mei 2016 dari <http://indosinema.com/2013/12/daftar-film-indonesia-yang-diangkat-dari-novel-tahun-2014/>

"Imam Besar Istiqlal Serukan Boikot Film Perempuan Berkalung Sorban". Diunduh pada 15 Mei 2016 dari <http://www.muslimdaily.net/entertainment/imam-besar-istiqlal-serukan-boikot-film-perempuan-berkalung-sorban.html#>

Wulandari, Catur Ratna (2016). "Monolog Tan Malaka Dibubarkan FPI". Diunduh pada 18 Mei 2016 dari <http://www.PikiranRakyat.com/bandung-roya/2016/03/23/364822/monolog-tan-malaka-dibubarkan-fpi>

Budaya Tradisi sebagai Identitas dan Basis Pengembangan Keramik Sitiwinangun di Kabupaten Cirebon

Deni Yana, Reiza D. Dienaputra, Agus S. Suryadimulya, Yan Yan Sunarya
Program Doktor Kajian Budaya Program Studi Ilmu Sastra Fakultas Ilmu Budaya
Universitas Padjadjaran

Jl. Raya Bandung Sumedang No. KM 21, Hegarmanah, Jatinangor, Kabupaten Sumedang,
Jawa Barat 45363

Tlp. 0818206704, E-mail: deniyana75@yahoo.co.id

ABSTRACT

This research is motivated by the condition of the Sitiwinangun ceramics center in Jamblang Sub-district, Cirebon Regency, whose products are currently declining both in quality and quantity. This situation is ironic considering that the center has quite strong natural, human and cultural resources. The purpose of this research is to develop Sitiwinangun ceramic handicraft products through the use of local traditions culture as a reinforcement of its identity and product development base. This study uses a cultural and aesthetic approach through aesthetic morphological theory and the ATUMICS method with stages of identification, analysis, design development, design application and evaluation. The results of this study in the form of more modern ceramic products in the form of works of art, decoration and function with the cultural identity of the local tradition of Cirebon. Traditional culture in the context of conservation and revitalization of ceramic crafts in general can be an alternative basis for the development and strengthening of the local identity of its products.

Keywords: Sitiwinangun, ceramics, identity, tradition, culture

ABSTRAK

Penelitian ini dilatarbelakangi oleh kondisi sentra kerajinan keramik Sitiwinangun di Kecamatan Jamblang Kabupaten Cirebon yang produknya saat ini semakin menurun baik secara kualitas maupun kuantitas. Keadaan ini merupakan hal yang ironis mengingat sentra tersebut memiliki potensi sumber daya alam, manusia, dan budaya yang cukup kuat. Tujuan penelitian ini adalah untuk mengembangkan produk kerajinan keramik Sitiwinangun melalui pemanfaatan budaya tradisi lokal sebagai penguatan identitas dan basis pengembangan produknya. Penelitian ini menggunakan pendekatan budaya dan estetika melalui teori morfologi estetik dan metode ATUMICS dengan tahapan identifikasi, analisis, pengembangan desain, aplikasi desain, dan evaluasi. Hasil dari penelitian ini berupa produk keramik yang lebih modern dalam bentuk karya seni, hias, dan fungsi dengan identitas budaya tradisi lokal Cirebon. Budaya tradisi dalam konteks konservasi dan revitalisasi kerajinan keramik secara umum dapat menjadi alternatif sebagai basis pengembangan dan penguatan identitas lokal produknya.

Kata Kunci: Sitiwinangun, keramik, identitas, tradisi, budaya

PENDAHULUAN

Perkembangan keramik di Indonesia secara umum dari masa prasejarah hingga saat ini berdasarkan sejarahnya yang cukup panjang dapat dilihat dari segi teknis dan

konsep. Hadirnya produk keramik yang lebih modern di Indonesia dilatarbelakangi oleh pendirian Laboratorium Keramik di Bandung pada tahun 1922 yang memperkenalkan teknologi keramik bakaran

suhu tinggi. Laboratorium Keramik yang kemudian berubah namanya menjadi Balai Besar Keramik (BBK) ini telah mendorong munculnya industri-industri keramik di beberapa daerah di Indonesia khususnya di wilayah perkotaan dengan kapasitas produksi yang cukup besar. Produk keramik yang dihasilkan sangat beragam dari mulai alat untuk kebutuhan sehari-hari seperti *tableware* sampai dengan komponen bangunan seperti ubin, *roster*, genteng, dan lain-lain dengan teknologi yang cukup tinggi. Sedangkan perkembangan keramik secara konseptual diinisiasi oleh beberapa perguruan tinggi seni di Indonesia yang membuka studio keramik seperti Departemen Seni Murni Institut Teknologi Bandung (ITB) pada tahun 1963, Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) di Yogyakarta pada tahun 1970, dan Institut Kesenian Jakarta (IKJ) pada tahun 1977. Beberapa lulusan dari perguruan-perguruan tinggi seni tersebut kemudian muncul menjadi seniman dan kriyawan keramik dengan hasil karyanya yang eksperimental, kreatif, dan inovatif. Kecenderungan ini terlihat ketika keramik dipergunakan sebagai salah satu media ekspresi personal dalam lingkup seni rupa modern Indonesia. Beberapa nama yang muncul sebagai contoh antara lain: Alm. Hildawati Soemantri, Alm. Hendrawan Riyanto, F. Widayanto, Alm. Suyatna, dan lain-lain. Perkembangan keramik secara konseptual ini sangat dipengaruhi oleh pendidikan seni rupa barat, sehingga dapat dikatakan bukan merupakan kelanjutan dari tradisi pembuatan keramik pada masa sebelumnya di Indonesia. (Riyanto, 2000, hlm. 54).

Perkembangan baru dalam dunia keramik di Indonesia dari segi teknik dan konsep ternyata tidak menyebabkan hilangnya tradisi pembuatan keramik tradisional yang telah berkembang di masyarakat sebelumnya, hal ini terbukti dengan tetap bertahannya tradisi pembuatan kerajinan keramik tradisional yang tersebar di beberapa daerah di Nusantara salah satunya yaitu sentra kerajinan keramik Sitiwinangun di Kecamatan Jamblang Kabupaten Cirebon (Yana, 2014, hlm. 358).

Kabupaten Cirebon merupakan bagian dari wilayah Provinsi Jawa Barat yang memiliki luas wilayah 990,4 km persegi dan terdiri dari 40 Kecamatan (Dirjen IKM, 2014, hlm. 53). Desa Sitiwinangun merupakan sentra kerajinan keramik terbesar di Kabupaten Cirebon yang terletak di Kecamatan Jamblang, sekitar 15 km ke arah barat Kotamadya Cirebon. Luas wilayah desanya hanya sekitar 65.432 hektar. Desa ini terbagi menjadi 5 blok yaitu: Kebagusan, Caplek Kidul, Caplek Lor, Lebak, dan Sentul dengan jumlah penduduk saat ini sekitar 5.121 jiwa (Profil Desa sitiwinangun, 2016, hlm. 4).

Tradisi pembuatan kerajinan keramik di Desa Sitiwinangun telah memiliki sejarah yang cukup panjang sejak masa prasejarah hingga saat ini. Nama Sitiwinangun memiliki arti: tanah yang dibangun atau dibentuk (*Siti* = tanah, *Winangun* = bentuk). Kepandaian membuat kerajinan keramik masyarakat Desa Sitiwinangun diperoleh dari pendiri Desa Sitiwinangun yang bernama Ki Bagus Pranata atau sering disebut sebagai Buyut Kebagusan yang sambil menyebarkan agama

Islam juga mengajarkan keahlian membuat kerajinan keramik untuk mata pencaharian masyarakatnya. Ada sebuah ritual tradisi yang berkaitan dengan kepandaian membuat keramik, yakni apabila seseorang ingin memiliki kepandaian membuat keramik, maka ia harus berjalan mengelilingi pagar makam seorang punggawa Ki Bagus Pranata yang bernama Ki Jaya Baya dengan menahan nafas sebanyak 3 keliling, sambil menyangga batu yang tersebar di sekitar makam. Apabila ia mampu membawa batu ukuran besar sambil berkeliling, maka ia akan memiliki kepandaian membuat barang-barang yang berukuran besar seperti: gentong, *gosang*, *paso*, dan lain-lain. Namun, apabila ia hanya mampu membawa batu ukuran kecil, maka ia hanya akan memiliki kepandaian membuat keramik ukuran kecil seperti pendil, kendi, cobek, dan lain-lain. Sebagai penghormatan masyarakat Desa Sitiwinangun kepada Buyut Kebagusan, lokasi pemakam tokoh tersebut kini dijadikan situs Mesjid Keramat Kebagusan yang di dalamnya terdapat benda kuno sebagai pusaka berupa masjid kuno, Al-Qur'an, dan benda keramik yang sudah berusia ratusan tahun. (Dinartisti, 2013, hlm. 137).

Berdasarkan data kependudukan Desa Sitiwinangun tahun 2016, perajin keramik di Sitiwinangun hanya tinggal sekitar 73 orang yang sebagian besar adalah para manula dan mereka tersebar di dua lokasi yaitu Kebagusan dan Caplek Kidul. Kondisi ini merupakan hal yang sangat memprihatinkan mengingat kerajinan keramik Sitiwinangun merupakan salah satu aset budaya dan ekonomi daerah Kabupaten Cirebon yang jika dikembangkan

akan menarik banyak tenaga kerja dan dapat meningkatkan taraf ekonomi masyarakatnya. Sampai saat ini perajin yang masih bertahan kebanyakan para perempuan berusia lanjut sebab para perajin laki-lakinya sudah banyak yang meninggal. Sementara para generasi muda di daerah tersebut banyak yang kurang berminat untuk mengikuti jejak para orang tuanya dengan bekerja di luar kota.

Menyikapi permasalahan tersebut, dalam upaya konservasi untuk menghindari sentra dari kepunahan, pemerintah Desa Sitiwinangun pada bulan Februari tahun 2016 telah mencanangkan sentra kerajinan keramik Sitiwinangun sebagai desa wisata dan diresmikan oleh Sultan Cirebon pada akhir tahun 2018. Pengembangan desa wisata adalah suatu bentuk implementasi dari program pemberdayaan masyarakat yang salah satu tujuannya adalah memecahkan masalah yang berkaitan dengan krisis ekonomi dan meningkatkan kesejahteraan masyarakat desa (Chamidah, 2019, hlm. 7). Sejak diresmikan sebagai desa wisata, jumlah kunjungan konsumen dan wisatawan yang berkunjung langsung ke sentra kerajinan keramik Sitiwinangun meningkat cukup signifikan. Sayangnya peluang tersebut belum dapat dimanfaatkan secara optimal oleh perajin keramik Sitiwinangun karena produk yang dibuat oleh perajin keramik Sitiwinangun masih cenderung monoton dan kurang inovatif. Sementara wisatawan dan konsumen yang datang ke sentra sangat membutuhkan produk kerajinan keramik yang estetik, praktis, dan ekonomis namun tetap memiliki identitas budaya lokal sebagai

ciri khasnya.

Berdasarkan latar belakang tersebut, penelitian ini bertujuan untuk meningkatkan kreatifitas dan kesejahteraan perajin keramik Sitiwinangun melalui pengembangan produk kerajinan keramik Sitiwinangun agar sesuai dengan kebutuhan konsumen melalui pemanfaatan budaya tradisi lokal dalam aspek bentuk dan motif yang merupakan kekhasan keramik Sitiwinangun Kabupaten Cirebon sebagai landasan untuk pengembangan dan penguatan identitas lokal produknya.

METODE

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif dengan pendekatan budaya dan estetika untuk mengungkapkan hubungan antara nilai-nilai budaya tradisi dengan masyarakat modern dalam kehidupan sekarang, khususnya terhadap produk kerajinan keramik Sitiwinangun. Selain itu juga untuk mendapatkan gambaran mengenai bagaimana perajin keramik memanfaatkan unsur-unsur budaya tradisi dalam proses membuat produk kerajinan keramik. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah morfologi estetis dan metode *ATUMICS*. Metode morfologi estetis (Munro, 1970, hlm. 6) merupakan metode untuk memahami bentuk dan gaya serta perubahan teknik antar bagian dalam karya seni. Kajian tentang bentuk dimulai dari mengamati keseluruhan komposisi penyusun dari obyek itu sendiri yaitu pertama: elemen, detil, bagian, material, *image*, ide atau unsur pembentuk lainnya. Kedua: cara masing-masing unsur

dihubungkan dan dikombinasikan sehingga membentuk struktur produk. Kemudian dalam upaya membentuk struktur produk baru akan digunakan metode *ATUMICS* (Nugraha, 2012, hlm. 175) suatu metode yang digunakan dalam upaya melakukan transformasi artefak tradisional menjadi artefak modern melalui penyusunan, kombinasi, integrasi, atau penggabungan antara elemen objek yakni: *Artefact, Technique, Utility, Material, Icon, Concept, Shape*. Adapun tahapan pelaksanaan kegiatannya adalah sebagai berikut: identifikasi, analisis, pengembangan desain, aplikasi desain, dan evaluasi.

Tahapan identifikasi dilakukan dengan dua cara, yaitu secara langsung dan tidak langsung. Pengamatan secara langsung dilakukan melalui tinjauan langsung ke sentra (*observation*). Melalui observasi dapat dilakukan wawancara dengan perajin dan pengamatan secara langsung terhadap obyek yang diteliti sebagai data awal selain dilakukan juga kunjungan ke beberapa tempat yang mengoleksi produk keramik Sitiwinangun. Adapun proses identifikasi secara tidak langsung dilakukan dengan mengumpulkan data literatur/dokumentasi dalam bentuk katalog pameran keramik Sitiwinangun. Selain dari katalog data primer lainnya diperoleh melalui buku-buku yang berhubungan dengan kebudayaan, sejarah, dan keramik antara lain buku *Pengantar Wawasan Seni Budaya, The Craft Of Indonesia, Perjalanan Seni Rupa Indonesia dari Zaman Prasejarah Hingga Masa Kini, Filsafat Seni*, katalog pameran *3000 Tahun Terakota Indonesia*, serta hasil-hasil penelitian yang relevan. Data yang diperoleh selanjutnya

dianalisis secara deskriptif berdasarkan unsur-unsur budaya tradisi yang digunakan pada kerajinan keramik Sitiwinangun. Hasil analisis data kemudian dijadikan dasar untuk tahapan berikutnya yaitu pengembangan sketsa/desain produk. Pengembangan sketsa/desain ini dilakukan melalui proses eksplorasi ide/gagasan berdasarkan hasil analisis data yang kemudian diaplikasikan dalam pembuatan model (*mock up*). Setelah selesai proses pembuatan model (*mock up*) selanjutnya dilakukan evaluasi secara terpadu terhadap hasil pengembangan produk baru.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Budaya dalam pengertian umum biasa diartikan sebagai akal atau budi. Para pakar antropologi budaya Indonesia umumnya sependapat bahwa kata *kebudayaan* berasal dari bahasa Sanskerta *buddhayah* yang merupakan bentuk jamak dari *buddhi* yang berarti *budi* atau akal (Maran, 2000, hlm. 24). Dapat juga ditafsirkan bahwa budaya merupakan perkembangan dari kata majemuk *budi-daya* yang berarti daya dari *akal*, yaitu berupa cipta, karsa, dan rasa. Dengan demikian kebudayaan diartikan sebagai hasil dari cipta, karsa, dan rasa. Jadi tiap perbuatan manusia baik yang berupa ide, tingkah laku, maupun karya membentuk suatu kebudayaan.

Kata *tradisi* berasal dari bahasa Latin *tradere* yang berarti menyerahkan, memberikan, meninggalkan. Tradisi tumbuh dan berkembang dalam kehidupan masyarakat dan terungkap melalui bahasa, perilaku, dan adat istiadatnya. Melalui proses pewarisan

dan pendidikan, tradisi diteruskan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Tradisi yang telah berlangsung lama disebut dengan tradisi kultural atau budaya tradisi. Tradisi merupakan kumpulan warisan mengenai apa dan bagaimana seni itu berdasarkan pemahaman masyarakatnya (Sumardjo, 2000, hlm. 88).

Dengan merujuk pada pengertian budaya dan tradisi, dapat diartikan bahwa budaya tradisi merupakan keseluruhan unsur kebudayaan yang sampai saat ini masih diteruskan dan diwariskan dari generasi sebelumnya. Budaya tradisi dalam bidang seni, dapat dipahami sebagai seni yang merupakan bagian dari kebudayaan yang terintegrasi dengan unsur-unsur budaya lainnya yang diwariskan oleh generasi sebelumnya dan terus dijalankan dengan tidak banyak mengalami perubahan hingga saat ini. Berdasarkan perkembangannya budaya tradisi di Indonesia dapat dikelompokkan ke dalam dua kategori yaitu budaya tradisi yang berkembang di kalangan istana yang melahirkan budaya tradisi klasik dan budaya tradisi yang berkembang di masyarakat luar istana yang bertahan sampai sekarang dan sering disebut budaya tradisi etnik seperti kerajinan keramik.

Pengertian keramik secara umum adalah tanah liat yang dibakar. Adapun titik matangnya berbeda-beda tergantung jenis tanah liat yang digunakan, yakni: *Earthenware* 950 - 1100 celcius, *Stoneware* 1200 – 1300 celcius dan Porselen 1300 – 1400 celcius. (Rhodes, 2000, hlm. 69). Mengenai pengertian istilah keramik Frank dan Janet Hamer (1986, hlm.

53) menyatakan:

Clay products made permanent by heat (the ceramic change); also the study of this subject. The word comes from the Greek keramos meaning potters clay and the ware made from it but it is used to describe non clay refractories which are changed or formed by heat and also many silicate products. It is often used by the individual potter when the name 'pottery' seems to limiting a description of the work.

Berdasarkan kutipan tersebut dapat diketahui bahwa *keramos* artinya barang pecah belah atau barang dari tanah yang dibakar, berasal dari bahasa Yunani, dan merupakan asal kata dari keramik. Berkaitan dengan istilah keramik, di Indonesia muncul istilah gerabah yang mengacu pada benda atau produk keramik suhu rendah dengan pembakaran dibawah suhu 1.000 celcius. (Yana, 2014, hlm. 353). Sebagai produk budaya, keramik merupakan perwujudan ide, teknologi, nilai maupun norma yang dianut oleh masyarakat pembuatnya. Hal inilah yang menyebabkan setiap daerah memiliki bentuk keramik yang khas dan berbeda dengan daerah lainnya. (Irfan, 2019, hlm. 73).

Keramik Sitiwinangun dan Budaya Tradisi

Berdasarkan identifikasi dapat diketahui bahwa sentra kerajinan keramik Sitiwinangun telah ada sejak masa penyebaran agama Islam di pulau Jawa. Budaya tradisi pembuatan kerajinan keramik di Sitiwinangun merupakan yang tertua di Jawa Barat dan kemudian menyebar ke daerah lainnya seperti Plered di Kabupaten Purwakarta yang kemudian berkembang menjadi salah

satu sentra kerajinan keramik yang sangat terkenal (wawancara Ratija Bratamenggala, 6 Desember 2019). Awalnya keterampilan membuat keramik digunakan sebagai media penyebaran agama Islam dan untuk membekali masyarakatnya agar memiliki keahlian sebagai mata pencaharian sehingga tidak perlu meninggalkan kampung halaman untuk merantau mencari pekerjaan. Seperti pepatah pendiri Desa Sitiwinangun Ki Bagus Pranata yaitu *sing kali oli wedi, sing sawah oli lemah, sing tegal oli sungkrah*. Artinya dari sungai dapat pasir sebagai campuran untuk bahan keramik, dari sawah mendapat tanah (liat), dari ladang mendapat sampah, daun-daun kering sebagai bahan bakar (Fimahatmadja, 2005, hlm. 37). Bahkan dalam rangka memotivasi dan membangun kompetensi teknis dan estetis perajinnya ada tradisi yang biasa dilakukan oleh masyarakat Desa Sitiwinangun yang ingin belajar membuat keramik hingga saat ini yaitu mengelilingi pagar makam Ki Jaya Baya dengan ritual khusus yang dipercaya akan menentukan jenis dan tingkat kemahiran dalam membuat keramik bagi yang melakukannya, apakah akan memiliki kepandaian membuat barang-barang keramik berukuran besar, seperti: gentong, *gosang* dan *paso*, atau hanya akan memiliki kepandaian membuat keramik ukuran kecil seperti kendi, pendil, cobek, dan lain-lain.

Sebagai aktifitas sosial dan mata pencaharian masyarakatnya, kerajinan keramik Sitiwinangun memiliki potensi dan kendala baik dalam aspek material, teknik, bahan bakar, desain, dan pemasarannya. Tanah liat sebagai bahan baku utama untuk



Gambar 1-2. Makam Ki Jaya Baya dan batu untuk ritual di Desa Sitiwinangun
(Sumber: Deni Yana, 2017)

membuat keramik suhu rendah (*Earthenware*) depositnya masih cukup banyak yang dapat diperoleh oleh perajin Sitiwinangun dari area persawahan di sekitar sentra. Tanah liat tersebut kemudian dicampur pasir halus dari pinggir sungai agar struktur *body*-nya lebih kuat dan tidak mudah pecah baik dalam proses pembentukan, pengeringan, maupun pembakaran (Gambar 3-4). Permasalahannya adalah standar kualitas bahan baku yang masih rendah karena proses pengolahannya yang masih tradisional dengan teknologi dan peralatan yang masih sederhana. Dengan demikian tanah liat yang dihasilkannya masih kasar sehingga berpengaruh secara langsung terhadap prosentase kegagalan produksi dan rendahnya kualitas produk yang dihasilkan.



Gambar 3-4. Proses penyiapan bahan baku di sentra kerajinan Keramik Sitiwinangun
(Sumber: Deni Yana, 2018)

Perajin keramik Sitiwinangun umumnya hanya membuat produk keramik bila ada pesanan, sehingga jenis produknya menjadi sangat terbatas dan secara ekonomi kurang menguntungkan. Keramik yang dibuat merupakan pengulangan bentuk yang sudah ada, hal ini mengakibatkan produk keramik tidak berkembang baik secara fungsi maupun estetika sehingga kurang sesuai dengan perkembangan dan kebutuhan konsumen saat ini. Dengan demikian, maka sangat perlu adanya rekonstruksi dan transformasi nilai-nilai budaya lokal ke dalam produk baru agar nilai-nilai yang dianggap kontra produktif dapat direkonstruksi sedemikian rupa menjadi kekuatan internal yang dapat mengakomodasi nilai-nilai modernitas tanpa harus mengorbankan nilai-nilai kearifan lokal. (Basyari, 2013, hlm. 115).

Ciri Khas dan Identitas Keramik Sitiwinangun

Kerajinan keramik sebagai produk budaya yang merupakan perwujudan ide, aktifitas sosial dan karya masyarakat tertentu sudah pasti memiliki kekhasan yang berbeda antara satu daerah dengan daerah lainnya. Di Indonesia, setiap daerah memiliki teknik pembuatan keramik, gaya dan ciri khasnya

masing-masing. (Sudiyati, 2012, hlm. 10). Ciri khas inilah yang merupakan potensi untuk pengembangan keramik Sitiwinangun saat ini dalam upaya menciptakan produk baru yang lebih modern namun tetap memiliki identitas lokal. Identitas budaya adalah rincian karakteristik atau ciri-ciri sebuah kebudayaan yang dimiliki oleh sekelompok orang yang kita ketahui batas-batasnya tatkala dibandingkan dengan karakteristik atau ciri-ciri kebudayaan orang lain. (Haryati, 2013, hlm. 8).

Hal yang menarik pada sentra kerajinan keramik Sitiwinangun yaitu masih bertahannya pembuatan keramik tradisional dengan teknik pembentukan tatap pelandas (*paddle anville*) yang telah berkembang di Indonesia sejak masa prasejarah. Selain itu, dikembangkan juga teknik *handbuilding* dan teknik putar dengan menggunakan alat putaran tangan (*handwheel*). Kemudian teknik pembakaran yang digunakan masih menggunakan tungku ladang (*open firing*) secara tradisional yang sangat khas dengan durasi yang sangat cepat yakni hanya sekitar 45 menit dengan bahan bakar jerami, ranting, bambu, dan karet bekas yang sangat atraktif sehingga banyak menarik perhatian pengunjung yang datang ke sentra. Sementara dekorasi produknya banyak menggunakan teknik toreh dan tempel yang masih sederhana namun dibuat dengan keterampilan dan kepekaan estetik yang sangat tinggi (Gambar 5-7). Keterampilan dan artistik yang tinggi merupakan salah satu ciri khas dan kelebihan para perajin di Indonesia termasuk Sitiwinangun. Bangsa Indonesia dianugerahi banyak insan terampil yang punya bakat, kerajinan, ketekunan,



Gambar 5-7. Proses pembentukan, dekorasi dan pembakaran kerajinan keramik Sitiwinangun
(Sumber: Deni Yana, 2017)

sensitivitas, sensibilitas, dan citra-rasa tinggi yang dikembangkan dalam berbagai bentuk karya seni. (Wagiono, 2009, hlm. 301). Pewarnaan produk keramik umumnya menggunakan pewarna tanah (*Engobe*) sehingga karakternya terkesan natural, dof dengan tekstur yang masih kasar. Adapun untuk menghaluskan permukaannya pada tahap akhir proses pembentukan dan dekorasi dilakukan penggosokan (*burnishing*) dengan menggunakan kain, bambu atau batu.

Berdasarkan fungsinya produk kerajinan keramik Sitiwinangun dapat dikelompokkan kedalam empat kelompok yakni: keramik pakai/fungsional, keramik ritual keagamaan, keramik simbolis, dan estetik (hias).

Keramik pakai/fungsional adalah keramik yang memiliki nilai guna/pakai untuk kebutuhan sehari-hari. Jenis produknya berupa pendil, *paso*, kualii, *gosang*, dan lain-

lain. Selain keramik yang digunakan sebagai alat dapur, termasuk juga didalam kelompok ini yaitu celengan sebagai tempat untuk menyimpan uang. Jenis keramik ini umumnya berbentuk sederhana, lebih mengutamakan fungsi, tidak menggunakan hiasan atau dekorasi dan teksturnya cenderung kasar dengan *finishing* yang tidak begitu detail. Namun ada juga beberapa produk keramik pakai yang menggunakan ragam hias mega mendung, sulur, wadasan, dan lain-lain sebagai dekorasinya.

Produk kerajinan keramik Sitiwinangun untuk kepentingan religi dan keagamaan antara lain *memolo* dan *padasan* (Gambar 10-11). *Memolo* atau *mastaka* artinya pucuk atau mahkota berfungsi sebagai penutup ujung atap pada bangunan masjid sebagai tempat peribadatan pemeluk agama Islam (Yana, 2017, hlm. 236). Adapun *padasan* adalah gentong yang memiliki lubang pada bagian bawahnya yang difungsikan sebagai tempat keluarnya air untuk berwujud. Kedua jenis produk ini biasanya dibuat dengan bentuk yang memiliki kompleksitas tinggi serta dilengkapi dengan ornamen yang sangat rumit dan dinamis sehingga memerlukan tingkat keterampilan yang sangat tinggi dari pembuatnya. *Memolo* dan *padasan* merupakan produk yang menjadi ciri khas sentra kerajinan keramik Sitiwinangun karena tidak ditemukan di sentra keramik lainnya di Indonesia. (Yana, 2019, hlm. 21)

Selain *memolo* dan *padasan* ada juga beberapa produk pakai/fungsi yang sering digunakan dalam upacara ritual agama dan tradisi atau kepercayaan yang berkembang



Gambar 8-9. Produk kerajinan keramik Sitiwinangun untuk fungsi pakai.
(Sumber: Deni Yana, 2014)



Gambar 10-11. *Padasan* dan *Memolo*
(Sumber: Deni Yana, 2014)

dalam masyarakat setempat seperti *buyung*, *paso*, kepingan keramik, *cuwo* dan kendi untuk upacara tujuh bulan kehamilan. Selain itu, pendil juga sering digunakan dalam upacara kelahiran sebagai tempat untuk menyimpan ari-ari bayi yang baru lahir. *Buyung* dan gentong selain fungsi pakai utamanya, juga sering digunakan sebagai wadah untuk menyimpan uang dari tamu undangan dalam upacara khitanan. Sementara dalam upacara pernikahan, selain kendi, hampir semua jenis keramik fungsional digunakan dalam upacara pernikahan selain juga sebagai bagian dari barang *seserahan* dari pihak mempelai pria. Selain dalam upacara kelahiran dan pernikahan, dalam upacara kematian pun kendi sering digunakan sebagai alat untuk menyiram air disamping *padupaan* untuk

menyalakan dupa.

Selain produk keramik fungsi dan religi, ada juga beberapa patung keramik tradisional yang ditemukan di sentra kerajinan keramik Sitiwinangun dalam wujud Paksinagaliman, *Macan Ali*, *Singabarong*, *Burok*, *Jatayu*, *Garuda Mungkur* dan *Gajah Mungkur* yang apabila dilihat dari segi bentuk, gaya dan teknik secara umum dapat dikategorikan bergaya klasik dengan bentuk sebagai perwujudan dari ular Naga, burung Garuda, Gajah dan Macan (Gambar 12-14) dalam ukuran yang cukup besar (panjang dan lebar diatas 50 cm, berat lebih dari 10 kg). Patung-patung keramik ini merupakan budaya tradisi khas Sitiwinangun yang juga tidak ditemukan pada sentra kerajinan keramik lainnya di Indonesia. Pada awalnya patung keramik tersebut dibuat untuk tujuan simbolik sebagai pernyataan kekuatan dan penyatuan unsur-unsur kekuasaan dalam bentuk perupaan (Laili, 2007, hlm. 46).

Dari sekian banyak patung simbolik tersebut, *Paksinagaliman* merupakan patung yang paling terkenal dan sangat identik dengan budaya Cirebon sebagai hasil akulturasi budaya Nusantara, India, dan Cina. Dalam bahasa Sansekerta *Paksi* berarti burung (Garuda) yang merupakan simbol dari kekuatan di udara dan budaya Nusantara, Naga merupakan simbol kekuatan di lautan dan budaya Cina, serta *Liman* berarti Gajah merupakan simbol kekuatan di daratan dan budaya India. Selain itu sebagai akulturasi dengan budaya Timur Tengah (Islam) muncul patung *Burok* sebagai perwujudan dari mahluk yang digunakan sebagai kendaraan Nabi Muhammad SAW dalam peristiwa Isra Mi'raj



Gambar 12-14. Beberapa produk patung mitos keramik Sitiwinangun.
(Sumber: Deni Yana, 2019)

dan patung Macan Ali sebagai perlambangan kekuatan masyarakat Cirebon yang terinspirasi dari keperkasaan dan kepahlawanan Sayidina Ali serta kalimat tauhid dalam Islam yang tertulis dan membentuk macan dalam bendera kesultanan Cirebon.

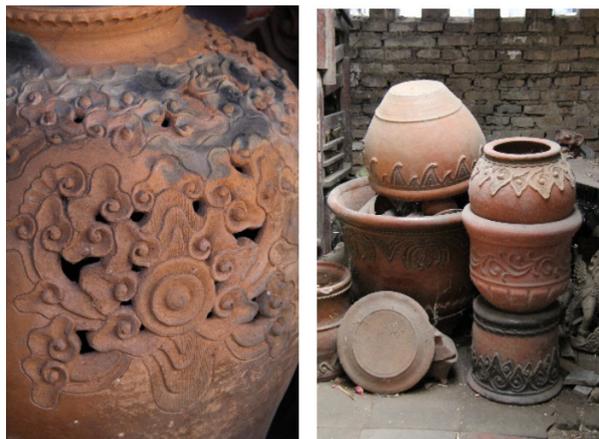
Produk kerajinan keramik Sitiwinangun selain ada yang berfungsi sebagai benda pakai, religi, dan simbolis, ada juga yang dibuat oleh perajinnya hanya untuk tujuan keindahan atau hias/dekoratif. Produknya berupa vas, jambangan, topeng, hiasan dinding dan atap, dan lain-lain yang secara visual lebih menarik perhatian melalui aplikasi bentuk dan motif khas keramik Sitiwinangun.

Selain *momolo*, *padasan*, dan patung mitos, ciri khas lain yang dimiliki oleh keramik Sitiwinangun yaitu motif atau ragam hias. *Megamendung* merupakan motif/ragam hias yang sangat terkenal dan telah menjadi salah satu ikon budaya Cirebon. Motif/ragam hias ini merupakan hasil akulturasi budaya Cirebon dengan Cina yang melambangkan dunia atas dan kesuburan. Selain *Megamendung* di Cirebon juga berkembang motif *Wadasan* (berasal dari kata *Wadas* yang artinya batu karang) sebagai perlambangan dunia bawah dan keteguhan masyarakat Cirebon

dalam menjalankan syariat agamanya. Bagi masyarakat Cirebon yang mayoritas beragama Islam, motif *Wadasan* merupakan perlambangan agar dalam kehidupan setiap manusia memiliki dasar yang kokoh sekokoh batu karang, yaitu iman dan akidah agama, yang tidak boleh goyah dan senantiasa istikamah dalam menghadapi godaan dari luar (Faizkasmy, 2016).

Secara bentuk, motif *Megamendung* dan *Wadasan* hampir memiliki kesamaan. Perbedaannya adalah *Megamendung* arah motifnya horizontal menyamping menyerupai awan, sementara *Wadasan* arah motifnya vertikal dan meruncing menyerupai batu cadas. Motif *Megamendung* dan *Wadasan* banyak diaplikasikan pada dinding gerbang keraton, produk batik, ukiran kayu, dan lain-lain termasuk juga pada keramik Sitiwinangun. Selain kedua motif tersebut, produk kerajinan keramik Sitiwinangun juga memiliki motif/ragam hias yang merupakan kekhasan lokalnya yaitu *Tepen*, *Rumbing*, *Lingkar Memusat*, *Melaten*, *Kembang Kangkung*, *Sulur Kangkung*, *Kembang Waluh*, *Berundakan*, *Kawung*, *Bulan Sabit*, *Tumpal*, *Linjoan*, *Untu Walang*, *Terate*, *Kaligrafi*, *Lung Pakis*, *Oncoman*, *Kembang Kluih*, *Sukun*, *Kembang Nangka Welandaan*, *Semanggen*, *Kembang Tanjung*, *Gringsingan*, *Sulur Gelung*, *Menyan Kobaran* dan *Simbar* (Laili, 2007, hlm. 48).

Berdasarkan pembahasan tersebut, selain teknik pembakaran tungku ladang (*open firing*), *memolo*, *padasan*, patung mitos, dan motif *Megamendung* merupakan ciri khas utama sekaligus identitas keramik Sitiwinangun yang berbeda dengan keramik



Gambar 15-16. Motif/ragam Megamendung dan Wadasan pada kerajinan keramik Sitiwinangun (Sumber: Deni Yana, 2014)

dari sentra-sentra lainnya di Indonesia.

Identitas dan Basis Pengembangan Kerajinan Keramik Sitiwinangun

A. Konsep Dasar Pengembangan

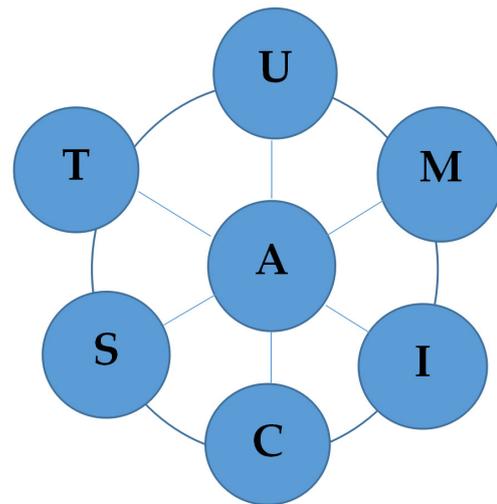
Dalam rangka konservasi dan revitalisasi seni tradisi, berdasarkan budaya tradisi dan kekhasan lokalnya baik dalam aspek historis, material, bentuk, dan motif/ragam hias, pengembangan produk kerajinan keramik Sitiwinangun dilakukan. Upaya yang dilakukan mengacu pada metode *Artefact, Technique, Utility, Material, Icon, Concept, Shape* (ATUMICS) yang digunakan untuk melakukan transformasi artefak tradisi menjadi produk modern melalui penyusunan, kombinasi, integrasi, atau penggabungan antara elemen objek yakni: artefak, teknik, *utility*, material, ikon, konsep, dan bentuk.

Tahapan awal yang dilakukan dalam proses pengembangan yaitu menentukan seleksi terhadap beberapa budaya tradisi yang menjadi ciri khas keramik Sitiwinangun baik proses produksi, bentuk, dan motif untuk dijadikan dasar pengembangan dalam rangka

menghasilkan produk baru yang lebih modern namun tetap dapat menonjolkan ciri khas sebagai identitas dari keramik Sitiwinangun. Berdasarkan hal tersebut, disamping teknik pembakaran tungku ladang (*open firing*), bentuk patung mitos (*Paksinagaliman*) dan ragam hias (*Megamendung*) menjadi pilihan utama dalam proses pengembangan penelitian

Berdasarkan temuan di lapangan, di sentra keramik Sitiwinangun terdapat tujuh bentuk patung mitos yaitu *Paksinagaliman*, *Singabarong*, *Macan Ali*, *Burok*, *Jatayu*, *Garuda Mungkur*, dan *Gajah Mungkur*, yang sangat terkenal dan sudah menjadi ikon budaya Cirebon. Patung binatang mitologi *Paksinagaliman* merupakan hasil olahan bentuk yang berasal dari kereta kerajaan Cirebon. Patung-patung mitos tersebut yang pada masa lalu berfungsi sebagai simbol dari kosmologi masyarakat Cirebon sekarang sudah mengalami pergeseran hanya sebagai benda hias, dengan kualitas teknis dan estetis yang perlu ditingkatkan kualitasnya agar dapat menarik minat pengunjung atau konsumen.

Walaupun keramik Sitiwinangun memiliki 25 jenis motif/ragam hias lainnya, dapat dikatakan bahwa keramik Sitiwinangun tanpa motif *Megamendung* dan *Wadasan* akan sulit dibedakan dengan produk keramik dari sentra lain yang memiliki kemiripan dalam aspek material, teknik, bentuk, dan dekorasi. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa motif/ragam hias *Megamendung* dan *Wadasan* merupakan salah satu ciri khas dan identitas kerajinan keramik Sitiwinangun. Umumnya motif/ragam hias *Megamendung* dan *Wadasan*



Bagan 1. Elemen artefak/objek dalam metode ATUMICS
Sumber: "Transforming Tradition: A Method for Maintaining Tradition in a Craft and Design Context" (Adhi Nugraha, 2012, hlm. 177)

digunakan hanya untuk menghias permukaan benda keramik seperti gentong, jambangan, vas, pot bunga, dan lain-lain sehingga eksistensinya kurang menonjol. Hal ini akan sangat berbeda bila motif/ragam hias tersebut beserta bentuk dasarnya dieksplorasi secara optimal ke dalam produk baru yang lebih modern.

B. Proses Desain dan Aplikasinya

Proses pengembangan desain dalam penelitian ini dilakukan secara partisipatif dengan melibatkan para perajin keramik Sitiwinangun dengan mengacu pada metode ATUMICS dan konsep pembuatan keramik secara umum. Maka dari itu, dibuat tiga kategori atau kelompok produk pengembangan yaitu karya seni, benda hias, dan benda pakai (fungsional).

Pada sentra kerajinan keramik Sitiwinangun, patung-patung mitos yang pada masa lalu berfungsi sebagai simbol dari kosmologi masyarakat Cirebon, sekarang



Gambar 17-18. Proses sketsa/desain dan aplikasi di sentra kerajinan keramik Sitiwinangun
(Sumber : Deni Yana, 2019)

sudah mengalami pergeseran hanya sebagai benda hias biasa dan banyak ditemukan dengan standar teknis dan estetis yang perlu ditingkatkan kualitasnya. Umumnya patung-patung yang ditemukan di sentra berukuran besar, bobotnya cukup berat, dan *finishing*-nya masih kasar dengan *image* yang cenderung mistis sehingga dalam penelitian ini dilakukan pengembangan dengan cara melakukan perubahan terhadap konsep, bentuk, dan fungsinya walaupun masih tetap menggunakan teknik, material dan ikon lama.

Dengan ukuran yang lebih kecil, tipis, dan ringan, menjadikan produk atau karya keramik Sitiwinangun hasil pengembangan ini lebih sesuai dengan kebutuhan konsumen saat ini yang umumnya tinggal dengan ruang yang lebih terbatas. (Sriwardani, 2014,



Gambar 19-21. Contoh desain/sketsa pengembangan patung mitos dan motif Megamendung.
(Sumber: Deni Yana, Gustiyan Rachmadi, M. Ikhsan, 2019)

hlm. 69). Walaupun dibuat dengan teknik pembentukan, dekorasi, dan pembakaran yang masih menggunakan cara lama (tradisional), ketika bentuk dan anatominya dibuat lebih humanis dan proses *finishing*-nya dimaksimalkan menjadi lebih halus dengan pewarna tanah (*Engobe*) lokal yang diolah secara optimal maka dapat dihasilkan produk atau karya seni yang memiliki kualitas teknis dan estetis yang tinggi.

Selain menjadi karya seni, patung mitos ini juga dikembangkan menjadi produk hias berupa souvenir atau cendera mata karena ukurannya yang kecil dan bentuknya yang unik. Beberapa dari produk tersebut juga dieksplorasi bentuk dan fungsinya sehingga selain benda hias juga dapat digunakan sebagai benda fungsi seperti tempat pensil, asbak, vas, dan lain-lain.

Hasil dari proses ini walaupun dengan material tanah liat yang sama tetapi dengan teknik pewarnaan menggunakan cat, dapat dihasilkan produk-produk dengan tema yang



Gambar 22-23. Patung mitos Paksinagaliman dan Burok hasil pengembangan (karya seni).
(Sumber: Deni Yana dan Gustiyan Rachmadi, 2019)



Gambar 24-25. Patung mitos Paksinagaliman dan Burok hasil pengembangan (keramik hias/souvenir).
(Sumber: Deni Yana dan Gustiyan Rachmadi, 2019)

sama tapi dengan tampilan bentuk, warna, dan karakter yang sangat berbeda. Secara bentuk lebih terkesan lucu, naif, dan menyenangkan. Adapun warna cat yang digunakan telah disesuaikan dengan *trend forecasting* 2019/2020 dengan tema *Exuberant* yang identik dengan bentuk yang jenaka dan warna-warna cerah yang dapat meningkatkan energi. Hal ini sangat berbeda dengan karakter warna dan *finishing* patung mitos Sitiwinangun sebelumnya yang masih natural dengan warna terakotanya. Jenis dan karakter warna yang paling disukai konsumen kerajinan keramik lokal di Indonesia pada umumnya berwarna cerah dengan permukaan yang mengilap. (Yana, 2014, hlm. 31).



Gambar 26-28. Keramik Sitiwinangun hasil pengembangan berbasis motif Megamendung
(Sumber: Deni Yana, Akbar Adhi Satrio, M. Ikhsan, 2019)

Pengembangan berikutnya yaitu pemanfaatan motif hias *Megamendung* untuk menghasilkan keramik berupa karya seni dalam bentuk vas dan benda fungsi/pakai *tableware* dalam bentuk piring. Motif/ragam hias *Megamendung* beserta bentuk dasarnya dieksplorasi secara optimal menjadi kesatuan bentuk karya yang sangat unik dengan garis yang sangat dinamis dan estetis. Hasil eksplorasi tersebut menghasilkan produk keramik baru yang modern dengan konsep dan fungsi baru, dari produk fungsional untuk benda pakai menjadi karya seni untuk fungsi ekspresi dengan ikon, material, dan teknik (pembentukan, dekorasi, dan pembakaran) yang masih tradisional.

Motif *Megamendung* juga digunakan pada produk keramik fungsional/pakai yang dikembangkan dalam bentuk *tableware* berupa piring. Material yang digunakan adalah

tanah liat Sitiwinangun dengan pewarna tanah (*Engobe*) lokal dan pembakaran tungku ladang (*open firing*). Teknik pembentukannya menggunakan teknik putaran tangan (*perbot*). Pewarnaannya menggunakan *Engobe* natural Sitiwinangun. Proses *finishing*nya lebih dimaksimalkan dengan menggunakan teknik gosok (*burnis*) sehingga permukaan piringnya setelah dibakar menjadi halus, licin, dan lebih mengkilap. Warna *body* yang dihasilkan merah kehitaman, gelap, dan natural sebagai efek reduksi dalam proses pembakarannya. Perangkat *tableware* yang sudah dibuat sebelumnya di sentra kerajinan keramik Sitiwinangun baru sebatas teko dan cangkir dalam jumlah yang sangat terbatas. Kebanyakan produk keramik fungsional/pakai yang dibuat sebelumnya berupa, gentong, pasu, tempayan, dan lain-lain sehingga dikembangkan produk *tableware* berupa piring untuk memenuhi kebutuhan konsumen saat ini dengan menjamurnya bisnis hotel dan restoran. Jadi dalam pembuatan keramik fungsional/pakai ini yang diubah adalah bentuk, fungsi, dan konsep produknya, sementara aspek teknis, material, dan ikonnya tetap (tradisional). Hal yang menarik adalah walaupun dengan teknik dan material yang masih tradisional, bila dibuat dengan desain yang baik, proses pembentukan dan dekorasi serta *finshing* yang maksimal, dapat dihasilkan produk baru yang lebih modern tetapi tetap memiliki identitas lokal yang kuat dan sangat berbeda dengan produk yang sudah ada sebelumnya.

PENUTUP

Dari sekian banyak potensi dan kekhasan lokalnya, teknik pembakaran tungku ladang (*open firing*), bentuk patung mitos seperti *Paksinagaliman* dan motif/ragam hias *Megamendung* serta *Wadasan* merupakan budaya tradisi lokal yang dapat digunakan sebagai basis pengembangan produk kerajinan keramik Sitiwinangun dalam upaya konservasi dan revitalisasi sentra.

Melalui kajian dan analisis terhadap artefak, teknik, fungsi, material, ikon, konsep, dan bentuk kerajinan keramik tradisional Sitiwinangun dan penggunaan budaya tradisi lokal berupa patung mitos dan motif/ragam hias melalui metode *ATUMICS* dilakukan proses pengembangan produk melalui tahapan identifikasi, analisis, pengembangan desain, aplikasi desain, dan evaluasi. Hasil dari proses pengembangan tersebut yaitu produk keramik baru yang lebih modern berupa karya seni, hias, dan fungsi yang berbeda dengan produk kerajinan keramik Sitiwinangun yang telah ada sebelumnya dalam aspek fungsi, konsep, dan bentuknya.

Budaya tradisi lokal yang digunakan dalam penelitian ini digunakan untuk kepentingan pengembangan dan inovasi. Budaya tradisi tersebut ditampilkan oleh peneliti lewat produk dan karya keramik yang lebih humanis dan bersifat karikatural dalam bentuk figur keramik seperti *Paksinagaliman* dan *Burok* serta benda fungsi berupa piring dengan motif/ragam hias *Megamendung* dan *Wadasan*.

Penelitian mengenai pengembangan kerajinan keramik Sitiwinangun berbasis budaya tradisi lokal ini akan memiliki kontribusi yang cukup besar terhadap perkembangan keramik tradisional dan modern di Indonesia secara umum karena dapat membuktikan bahwa keramik tradisional dapat dikembangkan menjadi produk baru dengan memanfaatkan ciri khas dan identitasnya sebagai kekuatan dalam upaya menghasilkan produk baru yang lebih modern serta memiliki kualitas yang tinggi baik secara teknis maupun estetis sesuai dengan perkembangan zaman.

* * *

Ucapan terima kasih

Penulis mengucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya kepada 1) Dr. Wanda Listiani, S.Sos., M.Ds., selaku Ketua LPPM ISBI Bandung atas kepercayaannya kepada penulis untuk menjadi ketua pelaksana kegiatan penelitian berbasis karya seni yang didanai dari DIPA ISBI Bandung tahun 2019; 2) Ir. E. Ratna Utarianingrum, M.Si, selaku Direktur IKM Kimia, Sandang, Kerajinan dan Industri Aneka Direktorat Jenderal IKM dan Aneka Kementerian Perindustrian Republik Indonesia yang telah memberi kepercayaan kepada penulis sebagai Ketua Tim Tenaga Ahli kegiatan Pendampingan Teknis Produksi dan Desain IKM Keramik Sitiwinangun di Kabupaten Cirebon Tahun 2018; 3) Dr. M. Ikhsan, M.Ds. dan Akbar Adhi Satrio, M.Ds., selaku anggota tim Pendampingan Teknis Produksi dan Desain IKM Keramik Sitiwinangun di Kabupaten Cirebon Tahun 2018; 4) Dr. Gustiyan Rachmadi, M.Sn., selaku anggota tim pelaksana Penelitian Berbasis Karya Seni ISBI Bandung tahun 2019; 5) Prof. Dr. Reiza D. Dienaputra, M.Hum., selaku Ketua Tim Promotor dan Dr. Agus S. Suryadimulya

dan Dr. Yan Yan Sunarya, M.Ds. selaku Co Promotor pada studi program doktor di Fakultas Ilmu Budaya (FIB) Universitas Padjadjaran yang telah memberikan banyak saran, masukan dan kritikan serta motivasi kepada penulis; semoga Allah SWT membalas kebaikan Bapak dan Ibu semuanya.

Daftar Pustaka

- Basyari, Iin W. (2013). Menanamkan Identitas Kebangsaan Melalui Pendidikan Berbasis Nilai-Nilai Budaya Lokal. *Economic*, 1 (2), 112-118.
- Bratamenggala, Ratija. 2016. Rencana Pembangunan Jangka Menengah (RPJM) Desa Sitiwinangun Kecamatan Jamblang Kabupaten Cirebon Tahun 2016-2021. Cirebon: Desa Sitiwinangun.
- Chamidah, Nurul. (2019). Peranan Pentahelix Pemangku Kepentingan Pariwisata dalam Pengembangan Desa Wisata di Kabupaten Cirebon. Disertasi Doktor Universitas Gajah Mada, Yogyakarta.
- Dinartisti, Paulina. (2013). Mati Surinya Gerabah Sitiwinangun. Dalam I.P. Sidhi,
- I.W. Burhan, R. Kustiasih, Saptono, Hariadi (Ed.), *Warisan Budaya Wangsa Derbon-Dermayu*. Jakarta: Bentara Budaya.
- Direktorat Jenderal Industri Kecil dan Menengah. 2014. Profil Investasi IKM Gerabah dan Keramik Hias Industri Kecil yang Mampu Bertahan dalam Krisis Ekonomi Global. Jakarta: Kementerian Perindustrian.
- Faizkasmy. 2016. Batik Keraton Cirebon #1-Wawasan. Retrived Desember 1, 2019, from <https://kepulauanbatik.com>
- Frank dan Hamer, Janet. 1986. *The Potter's Dictionary of Materials and Techniques*. New York: A & C Black.
- Haryati. (2013). Televisi Lokal dalam Representasi Identitas Budaya. *Observasi*, 11 (1), 1-22.
- Irfan, Darsono, SP. Gustami, Guntur. (2019). Keramik Takalar 1981-2010: Ragam Bentuk dan Perubahan. *Panggung*, 29 (1), 72-87.
- Laili, Khomisatul. (2007). Pengaruh Terapan Islam terhadap Gerabah Tradisional

- Desa Sitiwinangun Cirebon. Skripsi, ITB: Bandung.
- Maran, Rafael Raga. (2000). *Manusia & Kebudayaan Dalam Perspektif Ilmu Budaya Dasar*. Jakarta: Rineka Cipta.
- Munro, Thomas. (1970). *Form and Style In The Arts: An Introduction To Aesthetic Morphology*, Ohio: Press of Case Western Reserve University.
- Nugraha, Adhi. (2012). *Transforming Tradition A Methode for Maintaining Tradition in a Craft and Design Contex*. Finlandia: Alto University.
- Rhodes, Daniel. (2000). *Clay and Glazes for The Potter*. Iola : Krause Publications.
- Riyanto, Hendrawan. (2000). *Seni Terakota Indonesia Kini*. Dalam Sugondo, S., S.C.
- Wibisono, Heriyanti O. Untoro, Wiwin Djuwita Ramelan, Wiyoso Yudoseputo, E.S. Hardiati (Ed.), *3000 Tahun Terakota Indonesia, Jejak Tanah dan Api*. Jakarta: Museum Nasional Indonesia.
- Sriwardani, Nani, dkk. (2014). *Standardisasi Desain Bentuk dan Ukuran Keramik Hias Plered untuk Elemen Interior*. Prosiding Seminar Nasional Nilai dan Makna Seni : Tradisional, Industri Kreatif dan Budaya Urban di Era Globalisasi, Bandung : 19 – 20 Maret 2015. Hal. 69 – 74.
- Sudiati, N. (2012). *Keramik Singkawang Kalimantan Barat, Kajian aspek Estetika*. Disertasi Doktor Universitas Gajah Mada, Yogyakarta.
- Sukria Fimahatmadja. (2005). *Proses Perwujudan Karya Seni Rupa dalam Membangun Relasi Antar Individu dengan Kasus Karya Gerabah Tradisi di Beberapa Daerah di Pulau Jawa*. Disertasi Doktor ITB, Bandung.
- Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: ITB.
- Wagiono. (2009). *Tinjauan Kritis Peran Pendidikan Tinggi Seni Dalam Pengembangan Industri Kreatif di Indonesia*. *Panggung*, 20 (3), 295-304.
- Yana, Deni. (2014). *Potensi Kerajinan Keramik dalam Seni Tradisi Pertunjukan Indonesia*. *Panggung*, 24 (4), 351-363.
- (2014). *Analisis Selera Estetik Konsumen Lokal pada Produk Kerajinan Keramik Hias Plered Kabupaten Purwakarta*. Prosiding Seminar Nasional Nilai dan Makna Seni : Tradisional, Industri Kreatif dan Budaya Urban di Era Globalisasi, Bandung : 19 – 20 Maret 2015. Hal. 186 – 190.
- (2017). *Budaya Gerabah sebagai Media Penyebaran Islam di Jawa Barat*. Prosiding 1st Asia International Confrence of Art & Design, Bandung : 7 Oktober 2017. Hal. 234- 238.
- (2019). *Transformasi Estetik Patung Keramik Tradisional sebagai Penguatan Desa Wisata Gerabah Sitiwinangun di Kabupaten Cirebon*. Laporan Penelitian DIPA Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung: Bandung.

Ngabandungan Banda Indung Interpretasi Kepercayaan Masyarakat Sunda Rancakalong melalui Seni Visual

Rini Maulina, Setiawan Sabana, Nuning Yanti Damayanti, Teddi Muhtadin

Program Studi Doktor Ilmu Seni Rupa dan Desain,

Fakultas Seni Rupa dan Desain

Institut Teknologi Bandung

Gedung Seni Rupa, Jl. Ganesha 10 Bandung

Tlp. 022 2534104

Program Studi Fakultas Ilmu Budaya

Universitas Padjadjaran

Jl. Raya Bandung Sumedang KM 21, Jatinangor 45363

Tlp. (022) 7796482 E-mail: rini.maulina@email.unikom.ac.id

ABSTRACT

Indung (mother) in Sundanese culture is not only meaningful as a mother who gives birth, but has a broad meaning and contains motherhood. Sundanese people have a tradition of appreciating the indung, seen from the mention of the indung in Paribasa, Babasan, Carita Pantun, and mythology. The maternal nature of Sunan Ambu, Dayang Sumbi and Nyi Sri Pohaci, was placed in the highest position as a glorification of the indung. The results of the study showed that the philosophy contained in the traditional ceremony of Ngalaksa in Rancakalong, Sumedang, contains the meaning of broad indung, interpreted into the form of visual artwork "Ngabandungan Banda Indung", based on the problem of interpretation the meaning of the mother in visual artwork has been limited to mothers who give birth. Using the Art Based Research method, the creation of research-based artwork. Aimed at interpretation of the wider meaning of the land in the form of the depiction of the banda indung (mother's wealth) such as rice plants, honje, Kawung, Kalapa, jagong, with the depiction of batik, using glass painting techniques.

Keywords: *Art Based Research, Banda Indung, Nyi Sri Pohaci, Rancakalong, Visual Art*

ABSTRAK

Indung (ibu) dalam budaya Sunda tidak hanya bermakna sebagai ibu yang melahirkan, tapi memiliki makna yang luas dan mengandung sifat keibuan. Masyarakat Sunda memiliki tradisi lebih menghargai indung, terlihat dari penyebutan indung pada paribasa, babasan, carita pantun, dan mitologi. Sifat keibuan terdapat pada Sunan Ambu, Dayang Sumbi, dan Nyi Sri Pohaci, ditempatkan pada posisi tertinggi sebagai pemuliaan indung. Hasil penelitian menunjukkan falsafah yang terkandung dalam upacara adat Ngalaksa di Rancakalong, Sumedang, mengandung makna indung yang luas, diinterpretasikan ke dalam bentuk karya seni visual Ngabandungan Banda Indung, berdasarkan permasalahan interpretasi terhadap makna ibu dalam karya seni visual selama ini terbatas pada ibu yang melahirkan. Menggunakan metode Art Based Research, penciptaan karya seni berbasis penelitian. Bertujuan sebagai interpretasi makna indung yang lebih luas berupa penggambaran banda indung (kekayaan Ibu) seperti tanaman padi, honje, kawung, kalapa, jagong, dengan penggambaran batik, menggunakan teknik lukis kaca.

Kata Kunci: *Art Based Research, Banda Indung, Nyi Sri Pohaci, Rancakalong, Seni Visual.*

PENDAHULUAN

Semua budaya di dunia mengenal ibu dan cenderung ditafsirkan sebagai ibu biologis, perempuan yang mengandung dan melahirkan. Dalam budaya Sunda, nama panggilan untuk ibu yaitu *indung*, memiliki berbagai pemahaman. Secara umum *indung* dipahami sebagai ibu, namun berdasarkan literatur apabila ditinjau lebih dalam, *indung* tidak terbatas sebagai ibu, *indung* dapat berarti sifat, peran, simbol, falsafah dan sebagainya.

Indung terkandung dalam falsafah dan kosmologi budaya Sunda yang terdapat pada *waditra* alat musik tradisional Sunda, *paribasa*, *babasan*, *carita pantun*, dan mitologi. *Indung* yang terdapat pada *paribasa* seperti *indung nu ngakandung bapa nu ngayuga*, *indung tungguling rahayu bapa pujaning waluya*. *Indung* yang terdapat pada kosmologi seperti pada *carita pantun Sri Sadana* dan kosmologi masyarakat Kanekes Baduy Dalam, siklus penciptaan manusia, juga terdapat tokoh *indung* pada kisah mitologi seperti Dayang Sumbi, Sunan Ambu, dan Nyi Sri Pohaci. Spiritualitas Sunda melalui teks Sri Sadana adalah spiritualitas ibu. Spiritualitas yang menjunjung tinggi perempuan. Keberadaan perempuan dalam teks Sri Sadana menjadi bukti penting bahwasanya alam pikiran orang Sunda menempatkan perempuan pada posisi sentral (Tohari, 2013, hlm. 21).

Indung dalam persepsi tradisional masyarakat Sunda, menjadi sosok sentral spiritual urang Sunda. *Indung* menjadi simbol kesempurnaan bagi pencapaian spiritualitas yang dihayati dalam kehidupan sehari-hari sebagai tindakan memuliakan *indung*.

Memuliakan *indung* oleh masyarakat Sunda juga diwujudkan dalam bentuk upacara tradisi pemujaan terhadap Nyi Sri Pohaci atau Sanghyang Sri. Ritual pemujaan tersebut diantaranya yaitu upacara adat Ngalaksa yang dilakukan oleh masyarakat Sunda Desa Rancakalong, Kecamatan Rancakalong, Kabupaten Sumedang. *Indung* yang terkandung dalam falsafah dan kosmologi mewujud dalam bentuk simbol yang terdapat pada artefak kebudayaan Sunda, sehingga maknanya tidak terlihat, dan maknanya harus dicari. Prawira (2017, hlm. 13) menyatakan, Manusia senantiasa mencari arti pada benda-benda dan gejala-gejala yang mengelilinginya dengan tepat atau tidak tepat, benar atau tidak, manusia berusaha memberikan arti kepada benda-benda atau gejala-gejala tadi.

Mencari *indung* adalah upaya untuk mencari tahu makna *indung* yang lebih luas dalam budaya Sunda, untuk kemudian dituangkan ke dalam bentuk karya seni visual, hal tersebut berdasarkan dari permasalahan interpretasi terhadap makna ibu dalam karya seni visual yang terdapat pada karya seni lukis, patung, dan lainnya terbatas pada makna ibu biologis, mengandung dan melahirkan, sehingga karya seni yang menggambarkan tokoh ibu dengan kegiatan afeksi ibu dan anak seperti kegiatan menyusui, menggendong, memeluk banyak ditemukan.

Tujuan dari penciptaan karya seni visual yaitu untuk menginterpretasikan makna *indung* yang terdapat pada kepercayaan masyarakat Rancakalong terhadap upacara adat Ngalaksa, yaitu pemujaan terhadap Nyi Sri Pohaci, sebagai upaya visualisasi makna

indung yang lebih luas dan tidak terbatas dari makna *indung* yang mengandung dan melahirkan.

Karya seni visual yang dibuat berjudul *Ngabandungan Banda Indung*, merupakan hasil penelitian melalui pengumpulan data wawancara dan studi kepustakaan yang digunakan sebagai konsep karya seni visual dengan konsep visual batik parahyangan sebagai bagian dari estetika Sunda. *Metode Art Based Research* digunakan karena penciptaan karya seni visual yang dilakukan berdasarkan dari hasil penelitian. Interpretasi karya yang dihasilkan dari data-data penelitian berupa penggambaran falsafah *banda indung* (kekayaan Ibu) yang terdapat di daerah Rancakalong seperti tanaman padi, *honje*, *kawung*, kelapa, jagung dan pemandangan alam pegunungan dengan teknik gambar batik parahyangan dan teknik lukis kaca.

Karya tersebut telah dipamerkan pada pameran internasional *Reinterpretation of Mooi Indie* di Gallery R FSRD Universitas Trisakti, Jakarta Barat, yang diselenggarakan pada 26 April hingga 10 Mei 2019, sebagai kontribusi penelitian yang telah dilakukan.

METODE

Art Based Research (ABR) digunakan sebagai metode penciptaan karya seni visual *Ngabandungan Banda Indung*. ABR merupakan metode penciptaan karya seni visual yang digunakan dalam penciptaan karya seni berdasarkan kepada hasil penelitian, Leavy (2015, hal. 10) menyatakan

“ABR practices are a set of methodological tools used by qualitative researchers across the disciplines during all phases of social research, including data collection, analysis, interpretation, and representation”.

Proses penelitian yang dilakukan pada metode ABR menggunakan cara penelitian kualitatif seperti pengumpulan data, analisis, interpretasi, dan representasi. Berkaitan dengan hal tersebut, Leavy (2015, hal. 10) menyatakan *“These emerging tools adapt the tenets of the creative arts in order to address social research questions in holistic and engaged ways in which theory and practice are intertwined.”* Artinya Metode ABR merupakan metode yang dapat mengadaptasi prinsip-prinsip seni kreatif untuk menjawab pertanyaan-pertanyaan penelitian sosial secara holistik dan di mana teori dan praktik saling terkait.

Pada penciptaan karya seni visual berjudul *Ngabandungan Banda Indung*, dilakukan penelitian terlebih dahulu sebelum melakukan proses penciptaan karya, mengumpulkan data-data dari literatur dan wawancara. Wawancara dilakukan dengan Bapak Jeje sebagai tokoh masyarakat dan pemimpin upacara Ngalaksa di Desa Rancakalong, Kec. Rancakalong, Kab. Sumedang, pada tanggal 31 Maret 2019.

Tujuan dari wawancara yaitu untuk mendapatkan informasi mengenai *Indung* dalam kebudayaan masyarakat Desa Rancakalong. Isi perbincangan menelaah hubungan *indung* sebagai falsafah hidup dengan pelaksanaan upacara adat Ngalaksa, serta untuk mendapatkan pemaknaan *indung* yang terkandung dalam kepercayaan

masyarakat Sunda Desa Rancakalong terhadap penghormatan pada Nyi Sri Pohaci.

Hasil wawancara kemudian dianalisis dan diinterpretasikan dalam bentuk karya seni visual.

“There are many different ways visual arts can be used during analysis and interpretation. For a final example, one may create visual field notes during data collection and/or analysis, mirroring the process of textbased memo notes in ethnography” (Leavy, 2015, hlm. 174).

Hal yang dikerjakan seniman dalam mengeksplorasi medium karya seni itu merupakan catatan penelitiannya. Pengodean *indung* dalam eskplorasi perupaannya dalam bentuk karya itu merupakan praktek penggunaan metode *visual art*.

“Visual art techniques are now being used in methodological approaches to interpretation. The process of conducting research is always a meaning-making activity. Whether conducted within a paradigm based on “discovering” and “revealing” meaning, or one that posits the “creation” and the “construction” of meaning(s), social research is about generating meaning from data” (Leavy, 2015, hlm. 174) (Teknik seni visual sekarang digunakan dalam pendekatan metodologis untuk interpretasi).

Proses melakukan penelitian selalu merupakan kegiatan mengetahui makna. Apakah dilakukan dalam sebuah paradigma yang didasarkan pada “menemukan” dan “mengungkapkan” makna, atau salah satu yang berpendapat “penciptaan” dan “konstruksi” makna-makna, penelitian sosial adalah tentang menghasilkan makna dari data).

Berdasarkan definisi, menurut *Encyclopedia of Art Education*, definisi seni visual meliputi *Fine Arts, Contemporary Arts, Decorative Arts & Crafts, dan Applied Art areas*. Karya seni visual *Ngabandungan Banda Indung* berdasarkan konsep visual dan teknis material yang digunakan masuk dalam salah satu kategori definisi *visual art* yaitu *Decorative Arts & Crafts*, visual dekoratif (batik) dan menggunakan teknik lukis kaca.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Indung dalam Kosmologi Sunda

Kosmologi merupakan pembahasan matematis dan fisikal tentang alam semesta dan relevansinya dengan kehidupan modern. Djunatan (2013, hlm. 289) menjelaskan kosmologi merupakan elaborasi saintifik, falsafah, dan teologis tentang alam semesta yang berkaitan dengan keteraturan wilayah dalam manusia. Kosmologi juga merupakan kajian tentang hukum-hukum kekuasaan fisikal dan material yang menata alam semesta yang bersifat empirik dan rasional.

Pengetahuan *urang Sunda* mengenai semesta terdapat pada pola pikir pantun dan sewaka darma (Djunatan, 2013, hal. 293). Sumardjo (dalam Djunatan, 2013, hal. 293), menafsirkan kosmologi sunda dari pantun *Mundinglaya Dikusumah* dan *Eyang Resi Handeula Wangi*. Gambaran kosmologi Sunda yang terdapat pada pantun tersebut terdiri dari tiga buana yaitu Buana *Nyungcung*, Buana *Panca Tengah* dan Buana *Larang*. Penyebutan *Sang Hyang Tunggal, Sang Hyang Kala, Sang Hyang Wenang, Sang Hyang Wening, Sang*

Hyang Guriang Tunggal pada pantun merujuk pada satu domain yang mulia. Sumardjo (2009, hal. 102), menjelaskan dalam kosmologi Baduy, terdapat mitologi asal usul keberadaan alam semesta yaitu adanya *awang-awang* dan *uwung-uwungan*, terdapat *Batara Keresna*, *Batara Kawasa* dan *Batara Bima Mahakarana*. Nama-nama tersebut bukanlah Tuhan dalam pengertian monoteisme, kosmologi Sunda dari pantun bukan gambaran hirarki tentang dunia, tapi bagaimana manusia tumbuh baik secara fisik maupun batin. Kepercayaan terhadap sang penguasa alam yang memberi kehidupan dikisahkan dalam bentuk pantun dan kisah-kisah mitologi lainnya.

Menurut Heryana (2006, hlm. 57-58), *indung* terbagi menjadi dua kategori yaitu *indung* biologis dan *indung* kultural. *Indung* biologis yaitu *indung* berkaitan dengan kodrat yang dimiliki perempuan dan peran perempuan dalam kehidupan rumah tangga. *Indung* sebagai Ibu memiliki sifat-sifat perempuan seperti lemah lembut, kasih sayang, dan memiliki *cikahuripan* untuk anak-anaknya. *Indung* kultural yaitu penyebutan *indung* yang ditujukan tidak hanya kepada manusia tetapi dapat ditujukan terhadap sesuatu, yang diambil dari *indung* ialah sifat keperempuanan, karakteristik *indung* yang terdapat pada diri perempuan. Karakter *indung* tersebut terdapat pada tokoh mitologi Sunan Ambu, Dayang Sumbi, dan Dewi Sri, dalam kisah mitologi tersebut juga menempatkan perempuan dalam posisi tertinggi.

Surya Saputra (dalam Heryana, 2006, hlm. 67) menuliskan mengenai spirit *indung* yang terdapat dalam siklus penciptaan manusia

yang didasarkan pada kosmologi Sunda yang terdapat pada kepercayaan urang Kanekes Baduy Dalam. Urang Kanekes mempercayai adanya Ambu Langit (Sunan Ambu), Ambu Tengah dan Ambu Bumi sebagai perantara janin berada di rahim Ambu Simbarang Kandung (ibu). "*Indung sama dengan Sunan Ambu, yang memiliki spirit dan kekuatan untuk menghidupkan manusia untuk memiliki semangat, cita-cita. Sunan Ambu menggerakkan spirit lahir dan batin. Sebagai manusia yang memiliki spirit indung harus hidup dengan dinamis dan bergerak*" (Endang Caturwati, Komunikasi Pribadi. 28 Juni 2019).

Berkaitan dengan hal tersebut, dalam kosmologi Sunda *indung* dapat dikategorikan sebagai spirit yang memberi *cikahuripan* atau kehidupan yang terdapat pada tokoh mitologi Sunan Ambu, Dayang Sumbi, dan Dewi Sri, yang menempatkan perempuan dalam domain yang mulia. Sunan Ambu merupakan ibu kedewataan yang disembah, agung, yang penuh kuasa Sunan Ambu dianggap personifikasian dari Dewi Uma istri Siwa dalam agama Hindu (Adriati, 2001, hlm. 13). Sunan Ambu dianggap sebagai ibunda Keilahian yang merupakan Dewi kehidupan pemelihara penyelenggara keberadaan dan cinta kasih (Sumardjo dalam Adriati, 2001, hlm. 13)

Pemuliaan *Indung* oleh Masyarakat Sunda

Tohari, (2013, hlm. 21), menyatakan, Keberadaan perempuan dalam teks Sri Sadana menjadibukti penting bahwasanya alam pikiran orang Sunda menempatkan perempuan pada posisi sentral. Hal tersebut berkaitan dengan

pernyataan Jakob Sumardjo (dalam Listiani, 2013, hlm. 109), pada masyarakat primordial baik Sunda, Minangkabau, Batak, Melayu, Nias, Mentawai, Madura (tegalan), Nusa Tenggara, Maluku Selatan, Dayak, Sulawesi Utara, Sulawesi Tengah, dan Sulawesi Selatan menempati Dunia Atas sebagai entitas yang memiliki prinsip wanita.

Penyebutan *indung* lebih dominan, *indung* terdapat dalam *paribasa* Sunda, *indung* teruraikan dalam makna upacara adat tradisional pertanian, dalam mitos seperti sosok Sunan Ambu. Hal tersebut didasari oleh adanya pandangan – pandangan yang lebih menghargai *indung* (Heryana, 2006, hlm. 64-65). Menurut Enoch Atmadibrata (Heryana, 2012, hlm. 164-165), Pemuliaan *indung* oleh masyarakat Sunda tergambar pada tokoh-tokoh *indung* yang terdapat pada beberapa kisah mitologi, yaitu Sunan Ambu pada Gending Karesemen, Pohaci Sanghyang Sri sebagai *waruga* dari padi. Pada pantun Lutung Kasarung terdapat putri bungsu Purbasari, pada cerita Mundinglaya terdapat Dewi Asri, pada cerita Sangkuriang terdapat Dayang Sumbi, dalam pantun Nyi Sumur Bandung terdapat Nyi Sumur Bandung, dalam Wawacan Rengganis terdapat Rengganis, dalam wewengkon Garut terdapat Inten Dewata. Di Majalengka terdapat tokoh Nyi Rambut Kasih, menurut Saptono (2014, hlm. 30), Pada sekitar tahun 1480 M, di Desa Sindangkasih, Majalengka dikenal tokoh bernama Nyi Rambut Kasih. Kemuliaan *indung* juga terdapat di *paribasa Sunda*, diantaranya yaitu, *Ngindung ka waktu ngabapa ka mangsa, Indung nu ngakandung bapa*



Gambar 1. *Indung* sebagai mata holang masyarakat Sunda

(Sumber : bagan dibuat oleh penulis, hasil interpretasi penulis terhadap pernyataan Heryana)

nu ngayuga, Indung tungguling rahayu bapa pujaning waluya.

Heryana (2012, hlm. 163), menyatakan, penyebutan *indung* dalam berbagai artefak kebudayaan Sunda sebagai pemuliaan *indung* merupakan *mata holang* atau idiom Sunda yang berarti sumber, pusat kehidupan atau ujung tombak dalam beraktivitas. Usaha memuliakan *indung* tidak hanya terdapat pada *carita pantun* atau *paribasa*, kata *indung* juga digunakan sebagai *mata holang* yang terdapat di berbagai artefak benda kebudayaan Sunda, seperti pada Waditra, yaitu sebutan untuk alat-alat bunyi yang lazim dipergunakan sebagai alat musik tradisional Sunda (Kubarsah, 1994, hal. 1), seperti Angklung *Indung*, Calung *Indung*, dan Kacapi *Indung*.

Pemuliaan Nyi Sri Pohaci di Masyarakat Desa Rancakalong

Memuliakan *indung* oleh masyarakat Sunda juga diwujudkan dalam bentuk upacara tradisi pemujaan terhadap Nyi Sri Pohaci atau Sanghyang Sri. Berdasarkan

wawancara kepada tokoh masyarakat Desa Rancakalong sebagai narasumber yaitu Bapak Jeje, pada 31 Maret 2019, masyarakat Desa Rancakalong masih melaksanakan tata cara pertanian dengan adat bertani Sunda, juga masih menjalankan upacara adat Ngalaksa hingga hari ini sebagai perwujudan syukur kepada Nyi Sri Pohaci atau Sanghyang Dewi Sri sebagai bagian dari perwujudan memuliakan *indung*. Tohari (2013, hal. 25), menyatakan penghormatan kepada Nyi Sri Pohaci atau Sanghyang Sri, ritual Tarawangsa, ritual Ngalaksa, Tradisi Mubur Suro, dll, yang semuanya itu berlandaskan kepada falsafah penghormatan terhadap perempuan. Menurut Rusyana, dalam situsnya <https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/bpnbjabar/upacara-adat-ngalaksa-di-kabupaten-sumedang/>, “Ngalaksa merupakan upacara adat yang dilaksanakan masyarakat adat Rancakalong, Kecamatan Rancakalong”. Awalnya Ngalaksa dilaksanakan oleh keluarga ditempat-tempat yang sunyi, jadwal pelaksanaannya dikaitkan dengan jadwal bersawah. Pada masa sekarang, pelaksanaan Ngalaksa dilaksanakan setiap tahun satu kali, diawal Bulan Juli. Upacara adat Ngalaksa dilaksanakan secara bergiliran oleh lima *Rurukan* yaitu : Rancakalong, Nagarawangi, Pamekaran, Pasir Biru, dan Cibunar, kemudian tempat pelaksanaannya di Desa Rancakalong. Makna dari upacara adat Ngalaksa ini didalamnya terkandung: wujud gotong royong, silaturahmi, persaudaraan, kesatuan dan persatuan, kerja sama, perwujudan rasa syukur kepada yang maha pencipta, sebagai penghormatan kepada para leluhur, serta sebagai ajang untuk



Gambar 2. Ilustrasi Dewi Sri atau Nyi Sri Pohaci pada naskah serat Satriya Budug Basu.

(Sumber : Ridwan, S., & Abdulgani, F. (2012)

saling mengenal satu sama lain, (Rusyana, 2015, <https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/bpnbjabar/upacara-adat-ngalaksa-di-kabupaten-sumedang/>, 20 Mei 2015).

Falsafah yang terdapat dalam ritual Ngalaksa menurut Jeje (komunikasi pribadi. 31 Maret 2019), yaitu “Penghormatan terhadap Nyi Sri Pohaci sebagai pemberi kehidupan melalui tanaman *paré* (padi) sebagai bahan makanan pokok dan tanaman lainnya seperti *honjé*, jagung, *kawung*, *kalapa*, juga *paré indung* (bibit padi) dipercaya sebagai sumber kehidupan masyarakat Desa Rancakalong”. Supriadi (2011, hal. 32), juga mengatakan, berdasarkan naskah Nyi Sri Pohaci, naskah tersebut membicarakan Dewi Sri yang menguasai ranah dunia bawah tanah juga bulan. Perannya mencakup segala aspek



Gambar 3. Ritual Ngalaksa sebagai praktek memuliakan indung

(Sumber : bagan dibuat oleh penulis, hasil interpretasi penulis terhadap hasil wawancara dengan Jeje, komunikasi pribadi, 31 Maret)

dewi ibu, yakni sebagai pelindung kelahiran dan kehidupan. Ia juga dapat mengendalikan bahan makanan di bumi terutama padi, maka ia mengatur kehidupan, kekayaan, dan kemakmuran karena ia merupakan simbol bagi padi, ia juga dipandang sebagai ibu kehidupan.

Nyi Sri Pohaci dalam Karya Seni Visual

Kisah Nyi Sri Pohaci dalam kisah mitologi telah menginspirasi banyak seniman untuk menginterpretasikannya dalam bentuk karya seni visual dan penamaan untuk judul karya pada umumnya menggunakan nama Dewi Sri. Judul Dewi Sri banyak ditemukan pada karya lukisan, antara lain, *Sesadji Dewi Sri* karya Ida Bagus Made Poleng tahun 1940 – 1964, *Dewi Sri* karya Srihadi Soedarsono tahun 1961, *Dewi Sri* karya Soedibio tahun 1971, *Dewi Sri* karya Otto Djaya tahun 1992, *Dewi Sri* karya Mahdi Abdullah tahun 1990, *Dewi Sri (Goddess Sri)* karya Irsam tahun 1996, *Dewi Sri (Goddess of Rice and Fertility)* karya Nasirun tahun 2005,



Gambar 4. Dewi Sri (Goddess Sri) – Irsam, cat minyak, kanvas, 100 x 100 cm, 1980.

(Sumber : Yura, 2018, <https://lukisanku.id/lukisan-dewi-sri-goddess-sri-karya-irsam/> , 15 Oktober 2018)

dan *Dewi Sri (Goddess Sri)* karya Budi Asih tahun 2018 (Yura, 2018, <https://lukisanku.id/lukisan-dewi-sri/> , 15 Oktober 2018).

Selain karya lukis, tema-tema mengenai Nyi Sri Pohaci atau Dewi Sri juga terdapat pada *Santap malam bersama Sri* karya seni rupa pertunjukan karya Komunitas Padi, tahun 2001. Karya ini memiliki konsep seperti yang dinyatakan Komunitas padi, (2001) sebagai berikut; “Melihat ke dalam fenomena Kebudayaan Padi, perlu kiranya melandasi wacana alam pikiran dahulu ke dalam alam pikiran kini sebagai upaya yang sebenarnya untuk melihat dan memahaminya secara esensial. Alam pikiran kultur padi, dengan demikian dapat dikenali melalui mitos-mitos yang berkembang di dalam kehidupan masyarakat-padi (desa) yang terlihat acapkali di dalam aktivitas ritual mereka atau dari moral etika ataupun tingkah laku masyarakatnya sebagaimana fungsi mitos di dalam kehidupan sehari-hari masyarakat tradisional. Suatu masyarakat holistik: dimana

mereka mempercayai adanya kekuatan (kehidupan) lain selain kehidupan manusia (Jagad Besar dan Jagad kecil)". (Komunitas Padi, 2001)

Penciptaan karya seni yang mengangkat tema mitologi khususnya Dewi Sri atau Nyi Sri Pohaci masih sangat relevan dengan fenomena kehidupan budaya masyarakat hari ini, seniman sebagai agen kebudayaan melalui karya seninya berupaya dalam menguatkan identitas budaya melalui tema-tema mitologi dan tema kebudayaan lainnya. Mengenai hal tersebut, Mikke Susanto mengatakan "Sesungguhnya yang mampu mengelola mitos adalah seniman. Seniman tidak ada di satu titik tertentu. Bisa di wilayah sains, agama, mitos yang hari ini muncul" (Ramadhan, 2019, <https://www.medcom.id/pendidikan/news-pendidikan/yNL7goPK-triennale-basuki-abdullah-art-award-usung-tema-remitologisasi>, 24 September 2019). Pernyataan tersebut juga dipertegas oleh Irawan Karseno, "mitos ini penting untuk ditafsir ulang. Karena masih menjadi problematik sekarang ini" (Ramadhan, 2019, <https://www.medcom.id/pendidikan/news-pendidikan/yNL7goPK-triennale-basuki-abdullah-art-award-usung-tema-remitologisasi>, 24 September 2019). Melalui karya seni visual yang diciptakan oleh seniman, tema Nyi Sri Pohaci atau Dewi Sri dapat mengembalikan masyarakat pada pola pikir budaya sebagai identitasnya.

Ngabandungan Banda Indung Karya Seni Visual sebagai Interpretasi Nyi Sri Pohaci.

Ngabandungan Banda Indung merupakan karya seni visual yang dibuat berdasarkan

penelitian, hasil interpretasi dari studi literatur dan wawancara dengan Bapak Jeje selaku tokoh Desa Rancakalong, wawancara yang dilakukan mengenai simbol dan makna *indung* yang terdapat pada falsafah masyarakat Desa Rancakalong. Karya merupakan interpretasi dari pemahaman makna *indung* yang terkandung dalam falsafah masyarakat Rancakalong, sebagai tujuan dari dibuatnya karya seni visual *Ngabandungan Banda Indung*. Mencari *indung* adalah upaya untuk mencari tahu simbol dan makna *indung* dalam budaya Sunda, untuk kemudian dituangkan ke dalam bentuk karya seni visual. Falsafah tersebut tertuang dalam pantun Masyarakat Rancakalong yang diungkapkan oleh Bapa Jeje dari hasil wawancara, sebagai berikut:

"Paré raranggeuyan, dina paré aya kapatrian aya kamahian, melakna dititipkeun ka nu ngersakeun, jembarna ka para karuhun ka nu mipuhun, ngamitkeun badé ngalana. Kersa Nyai Sri, landung aisan, laér cancangan, lega sampalan, sakedik pati, loba nyésa, awét dianggo kumawulana, Narima tumarima nunarima, usik paparieun, obah paréntah raga tanpa polah, ti Gusti nu Maha Suci" (Jeje, komunikasi pribadi. 31 Maret 2019).

Garis besar dari arti falsafah pada pantun tersebut sebagai berikut: Dalam tanaman padi yang berjuntai, terdapat kepastian dan kecukupan, yang ditanam dengan doa kepada yang berkehendak dan leluhur, memohon izin untuk dipanen. Atas kehendak Nyai Sri dalam tanaman padi terdapat keberkahan.

Paré (padi) dalam kepercayaan masyarakat Desa Rancakalong menurut nara sumber merupakan perwujudan dari Nyi Sri Pohaci sebagai salah satu *banda indung*

(kekayaan ibu). Pada kepercayaan budaya Sunda, *paré* (padi) tidak dapat dilepaskan dengan kekayaan lainnya, seperti *honje*, *jagong*, *kalapa* dan *kawung*. Dalam budaya Sunda segala sesuatu yang berada di alam adalah *banda indung* (kekayaan ibu). Merenungi Nyai Sri Pohaci dapat membawa diri ke arah kesempurnaan atau keseimbangan hidup, sehingga manusia yang mau berfikir menjadi perlu untuk *ngabandungan banda Indung* (Jeje, komunikasi pribadi. 31 Maret 2019).

Hasil wawancara tersebut dijadikan sebagai konsep berkarya. Karya ini telah dipamerkan di *International Art Exhibition yang bertajuk Reinterpretation of Mooi Indie* di Galeri R FSRD Universitas Trisakti Jakarta pada 26 April hingga 10 Mei 2019. Karya *Ngabandungan Banda Indung* menggunakan media Lukisan Kaca (*Glass Painting*), ukuran 50x50cm, tahun pembuatan 2019.

Karya Seni Visual *Ngabandungan Banda Indung*, menginterpretasikan *indung* dalam bentuk padi sebagai perwujudan dari Nyi Sri Pohaci. *Interpretation is the revenge of the intellectual upon art.* —Susan Sontag (dalam Leavy, 2015, hlm. 189).

Indung dalam hal ini adalah *indung* kultural yang didefinisikan oleh Heryana (2006, hlm. 57-58) lihat pada hasil dan pembahasan paragraf 3. Dalam hal ini Adriati (2001, hlm. 13), menuturkan Pohaci yang berarti *pwah aci* yaitu sari atau inti keperempuanan maupun hakiki keperempuanan, merupakan pelaksana perintah Sunan Ambu ke bumi manusia di *panca tengah* untuk menjaga dan memelihara kebutuhan-kebutuhan manusia yang terdiri dari sandang, pangan, dan papan.



Gambar 5. *Ngabandungan Banda Indung* Lukisan Kaca 50x50cm, Tahun 2019

Visualisasi dalam karya *Ngabandungan Banda Indung*, selain menginterpretasikan kekayaan alam Desa Rancakalong hasil penelitian juga menggambarkan pemandangan alam menggunakan konsep estetika dalam budaya rupa Sunda yang bersumber dari kondisi alam Sunda dan sastra Sunda. Konsep keindahan masyarakat Sunda memiliki hubungan antara rekaan dan alam. Pemandangan alam bagi masyarakat Sunda bersifat reflektif dan spiritual. Kondisi alam yang indah menciptakan masyarakat yang dalam khasanah bahasanya memiliki perbendaharaan kata yang khas yaitu *waas* (Wiantakusumah dalam Jamaludin, 2011, hal. 3). Berdasarkan falsafah masyarakat Desa Rancakalong dan estetika Sunda tersebut, pada karya seni visual *Ngabandungan Banda Indung* digambarkan lanskap pemandangan alam, pada komposisi dibagian tengah karya digambarkan tanaman padi di pesawahan sebagai objek utama dari konsep karya yaitu tanaman *paré* (padi) atau Nyai Sri, dengan

latar belakang gunung, awan, dan langit. Pada setiap sisi digambarkan tanaman *honje*, jagung, pohon *kawung*, dan kelapa sebagai perwakilan dari keragaman hayati lainnya. Penggambaran lanskap oleh masyarakat Baduy memiliki istilah untuk menyebutkan keindahan pada objek-objek rupa dengan sebutan *pamandangan*. Pamandangan juga berarti *sarupaning anu katingalna éndah* (Prawira dalam Jamaludin, 2011, hlm. 3).

Selain menggambarkan pemandangan juga menggunakan gaya visual batik sebagai konsep estetika Sunda, konsep estetika Sunda juga terdapat pada ragam hias batik Sunda (*priangan*). Aspek estetika ragam hias Sunda memiliki nilai-nilai kearifan lokal budaya Sunda. Di dalam batik Sunda terdapat kosakata lokal yang menjelaskan hal baik dan indah (estetika) seperti *wirahma* (irama), *saimbang* (seimbang), *henteu silung* (harmoni), *henteu garihal* (tidak kasar, halus), *pantes/pasieup* (pantas) dan lainnya (Sunarya, 2018, hlm. 34). Batik sebagai artefak budaya Sunda merupakan identitas masyarakat Sunda. Sunarya (2018, hlm. 40), menyatakan; setiap masyarakat Sunda baik secara sadar maupun tidak sadar, mengembangkan produk batiknya sebagai ungkapan dan pernyataan rasa estetika yang merangsangnya sejalan dengan pandangan, aspirasi, kebutuhan dan gagasan yang mendominasinya.

Penggunaan warna dalam karya ini menggunakan warna yang terdapat pada budaya Sunda. *"Color in Sundanese culture is an important element so that the Sundanese understand, interpret, and use color as part of everyday life"* (Warna dalam budaya Sunda

merupakan unsur penting sehingga orang Sunda memahami, menafsirkan, dan menggunakan warna sebagai bagian dari kehidupan sehari-hari). (Maulina dan Sabana, 2018, hlm. 395). Warna dalam budaya Sunda memiliki dimensi.

"in Sundanese culture there are also other color dimensions such as dimensions of color naming, dimensions of meaning, and dimensions of color usage as communication tools. These dimensions describe the attributes found in Sundanese culture."

(Warna dalam budaya Sunda selain digunakan sebagai nilai keindahan, juga memiliki dimensi lain, seperti penamaan warna, makna, dan penggunaan warna sebagai alat komunikasi. Dimensi ini menggambarkan atribut yang ditemukan dalam budaya Sunda) (Maulina dan Sabana, 2018, hlm. 396). Teknik pewarnaan menggunakan cat minyak pada permukaan kaca, mengadopsi teknik lukisan kaca Cirebon. Dalam pembuatan karya Ngabandungan Banda Indung, baik gagasan pemikiran maupun gagasan estetika dan material berdasarkan dari kebudayaan Sunda, seperti ungkapan Ajip Rosidi (dalam Hudaya, 2009, hlm. 369), Manusia Sunda adalah manusia yang berbuat dan berpikir dengan berpijak pada nilai-nilai budaya Sunda.

PENUTUP

Indung dalam kosmologi Sunda diantaranya terdapat pada tokoh-tokoh mitologi yang memiliki karakteristik *indung* seperti Sunan Ambu, Dayang Sumbi, dan Nyi Sri Pohaci. Tokoh-tokoh tersebut dipercayai

sebagai pemberi kehidupan. Tokoh-tokoh tersebut menjadi sosok sentral spiritual masyarakat Sunda dan ditempatkan pada kedudukan tertinggi, seperti ungkapkan Tohari, bahwa *indung* menjadi simbol kesempurnaan bagi pencapaian spiritualitas yang dihayati dalam kehidupan sehari-hari sebagai tindakan memuliakan *indung*. Hal ini terlihat pada upacara adat Ngalaksa yang dilakukan oleh masyarakat Sunda Desa Rancakalong, sebagai bentuk penghormatan terhadap Nyi Sri Pohaci sebagai praktek memuliakan *indung*.

Upacara adat Ngalaksa mengandung falsafah masyarakat Desa Rancakalong, yaitu memaknai kekayaan alam sebagai *banda indung* (kekayaan ibu) yang patut dijaga dan disyukuri, dan memuliakan Nyi Sri Pohaci sebagai *indung*, sebagai capaian spiritualitas, sebagai tindakan membawa diri ke arah kesempurnaan atau keseimbangan hidup, bagaimana manusia tumbuh baik secara fisik maupun batin melalui pemujaan dan penghormatan kepada pemberi kehidupan.

Paré (tanaman padi) yang dipercaya oleh masyarakat Rancakalong sebagai perwujudan dari Nyi Sri Pohaci yang dipercaya sebagai pemberi kehidupan, ialah spirit *indung*, yaitu karakteristik *indung* yang terdapat pada diri perempuan terdapat pada tokoh mitologi Sunda, juga pada ungkapan Adriati, Pohaci yang berarti sari atau inti keperempuanan maupun hakiki keperempuanan. Kandungan *indung* yang terdapat pada tokoh Nyi Sri Pohaci dan falsafah masyarakat Desa Rancakalong mewujudkan dalam bentuk simbol, maknanya tidak terlihat jelas, dan maknanya perlu

dipahami seperti diungkapkan oleh Prawira, bahwa adat istiadat dan benda-benda sebagai artefak sarat dengan muatan simbol, yang apabila ingin mengetahui dan memahami simbol tersebut harus dicari maknanya.

Karya seni visual *Ngabandungan Banda Indung* (merenungi kekayaan ibu) dibuat sebagai interpretasi dari pemaknaan *indung* yang terdapat pada falsafah masyarakat Desa Rancakalong. Memvisualkan kekayaan alam sebagai *banda indung* melalui penggambaran lanskap pemandangan alam dengan menggunakan konsep estetika Sunda seperti yang diungkapkan oleh Prawira, masyarakat Baduy menyebutkan keindahan pada objek-objek rupa dengan istilah pemandangan, *sarupaning anu katingalna endah* (hal-hal yang terlihat indah), dengan gaya visual batik priangan, seperti ungkapan Sunarya, batik merupakan ungkapan dan pernyataan rasa estetik dan sebagai identitas masyarakat Sunda. *Ngabandungan Banda Indung* sebagai renungan terhadap *indung* yang memberi kehidupan melalui karya seni visual.

* * *

Ucapan Terima Kasih

Terima kasih diucapkan kepada Rektor Universitas Komputer Indonesia, atas dukungannya untuk penelitian ini.

Daftar Pustaka

Adriati, Ira. (2001). *Kultur Padi: Menelusuri Penghormatan Terhadap Nyi Pohaci Sanghyang Sri*. Museum Nasional. <http://repository.kemdikbud>.

- go.id/10928/1/kultur%20padi.pdf
- Art Encyclopedia Visual Arts of Painting: Sculpture: Architecture Photography: Ceramics and other crafts. (n.d.). Retrieved from <http://www.visual-arts-cork.com/>
- Djunatan, Stephanus. (2013): Kekosongan yang Penuh: Sebuah Tafsiran Atas Kosmologi Sunda. *Melintas*. 29.3.2013 (288-314).
- Heryana, Agus. (2006): Indung, Konsep dan Aktualitas Perempuan Sunda. Balai Pelestarian Nilai Budaya, Bandung.
- Heryana, Agus. (2012): Mitologi Perempuan Sunda. *Patanjala* Vol. 4 No. 1. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Indonesia_West_Java_location_map.svg
- Hudaya, D., Rahayu, L. M., & Hazbini, H. H. (2015). Aktualisasi Mitos "Sangkuriang" dan "Lutung Kasarung" dalam Novel "Déng" Karya Godi Suwarna. *Panggung*, 25(4). doi: 10.26742/panggung.v25i4.44
- Jamaludin. (2011): Konsep Estetika dalam Budaya Rupa Sunda Sebuah Kajian Awal. International Seminar on Reforming and Transforming Sundanese Culture. Faculty of Letters Universitas Padjadjaran. Jatiningor, 9-10 Januari. <http://lib.itenas.ac.id/kti/wp-content/uploads/2012/03/makalah-Konsep-Eстетika-Sunda-unpad.pdf>
- Komunitas padi. (2001). Santap Malam Bersama Sri Pendekatan Karya : Antropologis, Etnografis, Sosiologis. Museum Nasional. <http://repositori.kemdikbud.go.id/10928/1/kultur%20padi.pdf>
- Leavy, Patricia. (2015): Second Edition, Method Meets Art, Art Based Research Practice. The Guilford Press. New York. London.
- Leavy, P. (2013). Fiction as research practice: Short stories, novellas, and novels. Walnut Creek, CA: Left Coast Press
- Listiani, W., Ahimsa-Putra, H. S., Lonolastorosimatupang, G., & Piliang, Y. A. P. A. (2013). Regenerative-Relational Tritangtu: Sundanese Triadic Transformation Model. *Panggung*, 23(2). doi: 10.26742/panggung.v23i2.91
- Maulina, Rini dan Sabana, Setiawan. (2018): Sundanese Colors. Proceeding of International Conference on Business, Economic, Social Science and Humanities (ICOBEST 2018). ISBN 978-94-6252-611-2. <https://doi.org/10.2991/icobest-18.2018.77>
- Prawira, Nanang Ganda. (2017): Pamandangan Reka Hias Baduy: Fungsi, Bentuk, Motif, Simbol, di Desa Kanekes, Kecamatan Leuwidamar, Kabupaten Lebak, Jawa Barat. Bintang warli Artika, Bandung.
- Ramadhan, S.M. (2019, September 24). Triennale Basuki Abdullah art award Usung Tema Remitologisasi. *medcom.id*. <https://www.medcom.id/pendidikan/news-pendidikan/yNL7goPK-triennale-basuki-abdullah-art-award-usung-tema-remitologisasi>
- Ridwan, S., & Abdulgani, F. (2012). Penulisan Cerita Budug Basu di Kalangan Keraton Cirebon. *Manuskripta*, Vol.2 No. 1, 119-138. doi:10.33656/manuskripta.v2i1.30
- Rosidi, Ajip. (2005): Babasan & Paribasa: Kabeungharan Basa Sunda. Kiblat Buku Utama. Bandung.
- Rusyana. (2016, December 8). *bpnbbandung*. Retrieved from <https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/bpnbjabar/upacara-adat-ngalaksa-di-kabupaten-sumedang/>
- Saptono, N. (2014). Geografis Kota Majalengka dalam Kaitannya dengan Konsep Bentuk Lahan dan Tata Kota. *City of Majalengka Geographic in Conjunction with Landform and Lay Out*. PURBAWIDYA: Jurnal Penelitian Dan Pengembangan Arkeologi, 3(1), 27. doi: 10.24164/pw.v3i1.5
- Sumardjo, Jakob. (2009): Kosmologi dan Pola Tiga Sunda. *Jurnal Imaji*. Vol.4. No. 2. Web 01-09-2018.
- Sunarya, Yan yan. (2018). Adaptasi Unsur Estetik Sunda pada Wujud Ragam Hias Batik Sunda. *Jurnal Visual Art*. Vol. 10 No. 1 (27-51). ITB Journal Publisher. ISSN: 2337-5795. DOI: 10.5614/j.vad.2018.10.1.3
- Supriadi, Dedi. (2011). Tradisi Pembacaan Naskah Nyi Sri Pohaci di Desa

Rancakalong, Kabupaten Sumedang, Jawa Barat. *Manuskripta*, 1(2), 31-41. doi:10.33656/manuskripta.v1i2.16

Tohari, Heri Mohamad. (2013): *Feminisme Sunda Kuno: Studi Interpretasi Kritis Akulturasi Nilai-nilai Kesetaraan Gender Sunda-Islam Dalam Carita Pantun Sri Sadana*. *Jurnal Etika dan Pekerti*. Vol. 1. No. 2

Yura, Alya (2018). Lukisan "Dewi Sri" (2018, October 15). *Informasi Lukisan Indonesia*. <https://lukisanku.id/lukisan-dewi-sri/>

Gastronomi dalam Cerita Rakyat Ainu Jepang

Ida Ayu Laksmita Sari, I Nyoman Darma Putra, dan Ni Luh Kade Yuliani Giri

Fakultas Ilmu Budaya

Universitas Udayana

Jalan Pulau Nias No. 13 Denpasar – Bali, 80114

Tlp. 081916769609, E-mail: laksmita_sari@unud.ac.id

ABSTRACT

*This article analyzes the gastronomic aspects of the Ainu folklore in Japan. Gastronomic aspects examined include how Ainu folklore narrates how they collect and cook food materials, how they consume, and what cultural values are attached to both the process of food production and consumption. The study applied library research and the object of analysis were selectively chosen from Ainu Mukashi Banashi's book: *Hitotsubu no Satchiporo* (2012), an anthology of Ainu folklore edited by Kayano Shigeru. The stories chosen analyzed by the literary anthropology theory. The results show that the Ainu folklore contains narratives about how people collect food, cook, and consume them. The study of the gastronomic narratives of Ainu folklore presents a novelty that folklore not only contains a moral message for character formation but is also a medium for preserving and continuing food and culinary culture across time and generations.*

Keywords: *Ainu folktale, literary gastronomy, traditional food of Ainu Japan*

ABSTRAK

Artikel ini menganalisis aspek gastronomi dari cerita rakyat Ainu Jepang. Aspek gastronomi yang dikaji meliputi bagaimana cerita rakyat Ainu menceritakan cara mereka mengumpulkan dan memasak bahan makanan, bagaimana mereka mengonsumsi, dan nilai-nilai budaya apa yang melekat pada proses produksi dan konsumsi makanan. Penelitian dilakukan dengan riset perpustakaan dan objek kajian dipilih secara selektif dari buku Ainu *Mukashi Banashi: Hitotsubu no Satchiporo* (2012), sebuah antologi cerita rakyat Ainu dengan editor Kayano Shigeru. Data dianalisis dengan teori antropologi sastra. Hasil penelitian menunjukkan bahwa cerita rakyat Ainu mengandung narasi tentang cara masyarakat mengumpulkan bahan makanan, memasak, dan mengkonsumsinya. Studi tentang narasi gastronomi cerita rakyat Ainu menyajikan hal baru bahwa cerita rakyat tidak saja mengandung pesan moral untuk pembentukan karakter tetapi juga menjadi media untuk melestarikan dan meneruskan budaya makanan dan kuliner lintas waktu dan generasi.

Kata Kunci: *cerita rakyat Ainu, gastronomi sastra, makanan tradisional Ainu Jepang*

PENDAHULUAN

Cerita rakyat sering diidentikkan dengan warisan budaya yang mengandung nilai moral untuk memberikan nasehat. Padahal, cerita rakyat juga mengandung berbagai pengetahuan seperti sejarah, mitologi, sistem kepercayaan, dan mata pencaharian

masyarakat (Danandjaja, 1995, hlm. 202—214; 1986, hlm. 3—4). Jika disimak secara kreatif, cerita rakyat juga mengandung cara-cara memasak makanan atau jenis makanan yang menjadi bagian hidup masyarakat, cara-cara mereka mengumpulkan bahan makanan dan mengolahnya untuk konsumsi, serta semangat

masyarakat dalam melestarikan jenis-jenis makanan khas mereka. Keterampilan dan seni memasak, menyajikan, dan mengonsumsi makanan dikenal dengan istilah gastronomi (Hjalager dan Richards eds., 2002, hlm. 3). Karya sastra, termasuk cerita rakyat, yang mengandung informasi mengenai makanan dapat dimasukkan ke dalam sastra gastronomi.

Artikel ini mengkaji cerita rakyat Ainu Jepang khususnya yang mengandung narasi dan informasi mengenai makanan, termasuk tentang cara mengumpulkan bahan makanan, cara memasak, dan cara menikmati serta melestarikan budaya makanan Ainu Jepang. Kajian ini mengaplikasikan pendekatan gastronomi sastra. Gastronomi berasal dari bahasa Yunani Kuno, yaitu '*gastronomia*'. Kata '*gastro*' berarti perut atau lambung, sementara '*nomia*' berarti aturan atau hukum. Gastronomi sastra merupakan penelitian interdisiplin dengan perspektif memahami sastra yang berkaitan dengan makanan (Endraswara, 2018, hlm. 5).

Masyarakat Ainu merupakan penduduk asli Jepang yang secara historis dominan tinggal di Hokkaido dan dulunya menerapkan praktik hidup meramu dan berburu. Dalam cerita rakyat mereka tentang meramu dan berburu banyak dituturkan hal-hal yang berkaitan dengan makanan (Watson, Lewallen, dan Hudson, 2014, hlm. 1–24) dan nilai-nilai yang berkaitan dengan proses produksi dan konsumsi makanan, baik dalam konteks ritual maupun dalam konteks keluarga.

Nenek moyang masyarakat Ainu meneruskan nilai-nilai gastronomi mereka melalui cerita rakyat. Cerita rakyat yang

memiliki dimensi gastronomi menampilkan ihwal makanan secara beragam, misalnya ada kisah yang sebatas menyebutkan nama makanan yang dikonsumsi tokoh cerita, ada yang menuturkan rinci cara-cara mengolah makanan, ada tradisi mengolah makanan bersama untuk ritual, dan ada juga cerita yang menjadikan makanan sebagai media untuk menyampaikan nilai-nilai sosial budaya dan sistem kepercayaan.

Sehubungan dengan persoalan di atas, artikel ini mengkaji bagaimana cerita rakyat Ainu menarasikan cara masyarakat mengumpulkan bahan dan mengolah bahan makanan dan bagaimana proses pengolahan dan pola konsumsi makanan dikaitkan dengan nilai budaya dan sistem kepercayaan mereka.

Urgensi dari penelitian ini terletak pada tiga hal yang saling berkaitan. Pertama, kajian gastronomi sastra dalam cerita rakyat belum banyak dilakukan para ahli, mengingat kajian atas cerita rakyat kebanyakan diarahkan untuk mengangkat nilai-nilai moral cerita. Kedua, kajian ini diharapkan memberikan kontribusi dalam pendekatan gastronomi sastra dan dalam mengangkat sistem produksi dan konsumsi serta nilai budaya yang terkait dengan budaya gastronomi masyarakat Ainu. Ketiga, memproduksi dan mengonsumsi makanan menjadi gaya hidup baru dan sumber identitas masyarakat postmodern (Hjalager dan Richards eds., 2002, hlm. 3). Kontribusi teoritis dan praktis dalam kajian ini diharapkan saling mendukung.

Kajian ini diharapkan dapat memperkenalkan cerita rakyat Ainu dari Jepang. Selama ini, budaya Jepang yang

banyak dikenal di Indonesia adalah *anime*, *manga*, dan *cosplay* (Setiawan, Haryono, dan Burhan, 2014, hlm. 39–48). Kajian kaitan sastra dan gastronomi belakangan mulai berkembang di Indonesia dengan mengkaji sastra Indonesia (Bramantio, 2013, hlm. 41–55). Artikel ini mengkaji sastra lisan berupa cerita rakyat Ainu. Aspek kuliner bisa dikaji dari berbagai segi, seperti aspek industri kreatif termasuk desain kemasan (Pialang dan Darmawan, 2014, hlm. 285–294).

Dalam konteks kajian Jepang, sarjana yang meneliti kuliner negeri ini semakin banyak. Hayashi (1970) mengkaji makanan masyarakat Ainu khususnya dalam konteks pertanian dan tanaman liar dengan menggunakan cerita rakyat sebagai sumber data dan kajian. Malina et. al (2016), an Vecco (20010), Barrère et. al (2012) meneliti gastronomi sebagai *heritage* yang perlu dilestarikan, tak hanya sebagai produk, tapi juga aspek tata cara dalam makan dan minum.

Yang menarik juga kajian Bestor dan Besto (2011) bagi Jepang makanan tak hanya sumber ekonomi dan identitas, tetapi juga media untuk ekspresikan *soft power*, yaitu memperkenalkan budaya bangsa kepada masyarakat internasional. Indikator keberhasilannya adalah kehadiran masakan Jepang di berbagai tempat di dunia dan juga setiap wisatawan yang datang ke Jepang untuk mencoba makanan Jepang.

Artikel ini memiliki kemiripan dengan kajian Hayashi (1970) karena sama-sama menganalisis cerita rakyat Ainu, namun perbedaannya adalah artikel ini menganalisis aspek kuliner lebih terfokus pada proses

pencarian bahan, memasak, dan cara mengonsumsi.

METODE

Data dikumpulkan lewat studi kepustakaan yaitu dengan membaca cerita rakyat Ainu dan secara selektif memilih kisah-kisah yang bertema atau bersubtema tentang makanan atau bahan-bahan lain yang berkaitan dengan bahan makanan, cara mengolah, cara mengonsumsi, dan makanan yang berkaitan dengan mata pencaharian dan budaya. Data cerita penelitian ini adalah materi utama berupa teks antologi cerita rakyat Ainu Jepang *Ainu Mukashi Banashi: Hitotsubu no Sacchiporo* (2012) yang disunting oleh Kayano Shigeru.

Data dikaji dengan kombinasi dua pendekatan yaitu gastronomi sastra dan teori antropologi sastra. Pertama, melihat dimensi makanan dari teks sastra, sedangkan yang kedua membantu memahami nilai budaya makanan masyarakat Ainu. Data yang sudah terkumpul dikelompokkan dan dimasukkan ke dalam tabel untuk acuan analisis yang sistematis.

Masyarakat Ainu Jepang termasuk *indigenous people* (etnik pribumi) yang banyak mendapat perhatian dari kalangan peneliti. Hal ini terbukti dari publikasi-publikasi tentang eksistensi masyarakat dan budaya. Seperti juga berlaku pada umumnya untuk penelitian masyarakat minoritas yang dianggap memiliki kebudayaan yang unik, penelitian-penelitian tentang Ainu pun pada awalnya banyak dilakukan kalangan

antropologi dengan fokus keunikan budaya dan masyarakat Ainu.

Kajian-kajian antropologi diikuti dan dilanjutkan oleh kajian dengan disiplin lainnya seperti bahasa, sejarah, sastra lisan (tradisi lisan), kajian budaya (identitas), gender, arsitektur, dan pariwisata. Dari penelitian tersebut, belum ada yang memberikan perhatian pada aspek gastronomi atau tata boga dari cerita rakyat yang ada, padahal aspek tersebut sangat menarik dan muncul berulang dalam cerita rakyat Ainu. Manusia dalam cerita rakyat bukan saja hidup dan bekerja atau bermain, tetapi juga dilukiskan mencari dan memasak makanan. Lewat makanan itu interaksi antara tokoh cerita bisa disimak dan diberikan makna.

Bukti kajian antropologi yang mengawali penelitian tentang masyarakat Ainu bisa dilihat dari buku *Beyond Ainu Studies* (Watson, dkk., 2014). Dalam kata pengantar buku yang memuat tiga belas bab itu, Watson, dkk. (2014, hlm. 3–4) menyebutkan bahwa kajian tentang Ainu sudah terjadi sejak lama, yakni sejak abad ke-19 (tahun 1868) yang diawali dengan kajian antropologi ragawi (*physical anthropology*). Dalam perkembangan berikutnya, seperti terungkap dari ketiga belas artikel dalam buku ini, penelitian tentang masyarakat Ainu berkembang ke aspek lain seperti identitas, representasi budaya, budaya materi, gender, regionalisasi, bahasa, hukum, dan tentu saja pariwisata (Watson, dkk., 2014, hlm. 1–24). Walaupun beberapa kajian dalam buku ini memanfaatkan tradisi lisan dalam memahami budaya material Ainu (Ewallen, 2014, hlm. 171–184) dan studi tentang bahasa Ainu

(Refsing, 2014, hlm. 185–199), namun mereka tidak memberikan perhatian khusus tentang tradisi lisan Ainu itu sendiri.

Penelitian Cheung *Ainu culture in transition* (2003, hlm. 951–959) mengkaji perubahan kebudayaan masyarakat Ainu pasca-ditetapkannya Regulasi Promosi Kebudayaan tahun 1997 banyak membahas kekayaan budaya material dan proses peneguhan identitas etnik Ainu. Sementara di satu pihak Cheung menganalisis banyak perubahan positif pada sikap kebanggaan masyarakat Ainu pada identitasnya, di lain pihak dia bersifat terbuka tentang masa depan masyarakat dan budaya Ainu, dengan mengatakan Ainu memasuki *critical period* (periode kritis), seperti berikut:

Since the changes that occurred after the 1970s, Ainu culture is now facing another critical period. The survival of Ainu culture, whatever form it will take, depends on how the indigenous rights of Ainu are interpreted at both individual and national levels; on how seriously the Japanese government implements the laws protecting indigenous and minority rights and cultural heritage; and on whether Ainu as 'other' remain important to the Japanese in the articulation of their identity (Cheung, 2003, hlm. 959).

Maksudnya adalah sejak perubahan sesudah tahun 1970-an, budaya Ainu menghadapi periode kritis yang lainnya. Pembertahanan budaya Ainu, dalam bentuk apa pun itu terjadi akan tergantung pada bagaimana hak-hak penduduk asli (*indigenous*) ditafsirkan di tingkat individu dan tingkat nasional; bagaimana seriusnya

pemerintah Jepang mengimplementasikan hukum proteksi penduduk asli dan hak-hak minoritas dan warisan budaya; dan pada apakah anggapan Ainu sebagai orang lain masih penting dalam artikulasi identitas Jepang. Dalam kesimpulan Cheung ini, perhatian pada tradisi lisan termasuk cerita rakyat mungkin bisa ditafsirkan termasuk perlindungan terhadap warisan budaya (*cultural heritage*).

Peneliti juga tertarik meneliti tradisi lisan Ainu, seperti yang dilakukan Sarah M. Strong lewat bukunya *Ainu Spirits Singing: The Living World of Chiri Yukie's Ainu Shin'yōshū* (2011). Buku ini membahas mengenai kumpulan Ainu *Shinyōshū* sebuah nyanyian spritual yang ditranskripsikan oleh seorang wanita keturunan Ainu bernama Chiri Yukie (1903-1922). Buku karya Strong ini merupakan literatur penting dalam sejarah penelitian tentang tradisi lisan Ainu, yang merupakan karya kerja sama dengan warga Ainu. Memang, Strong mengkaji tradisi lisan Ainu yang telah direkam oleh warga Ainu sendiri yaitu Chiri Yukie.

Dari penelitian-penelitian yang diuraikan tersebut tampak jelas bahwa tidak ada penelitian khusus tentang cerita rakyat Ainu Jepang yang membahas unsur gastronomi, khususnya cara nenek moyang Ainu mengumpulkan bahan makanan, mengolah, dan cara mereka mengonsumsinya.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Gastronomi dalam Cerita Rakyat Ainu

Narasi yang mengungkapkan berbagai

aspek tentang makanan muncul berulang dalam cerita rakyat Ainu. Ungkapan tentang makanan itu kadang dituangkan dalam deskripsi, narasi, dan kadang juga dalam dialog dan interaksi antar-tokoh yang terdapat dalam alur cerita. Kisah-kisah cerita rakyat Ainu mengungkapkan informasi tentang makanan dengan berbagai cara, termasuk bagaimana tokoh cerita mencari makanan di hutan, jenis makanan apa yang diperoleh, bagaimana mereka berburu, siapa membantu mereka dalam berburu, daging apa yang dimakan, dan seterusnya. Ada cerita menguraikan cara mendapatkan bahan makanan, cara memasak, dan cara mengawetkan makanan sehingga tetap tersedia ketika musim tidak menumbuhkannya.

Berbagai aspek tentang makanan etnik Ainu tertuang dalam ketujuh cerita rakyat seperti dalam tabel. Cerita rakyat Ainu biasanya dibuka dengan narasi mengenai gambaran tempat tinggal tokoh. Selain itu, cerita juga menuturkan mengenai sumber daya alam atau sumber makanan yang ada di sekitar kehidupan tokoh-tokoh cerita serta cara-cara mereka mendapatkan bahan-bahan makanan tersebut.

Cerita *Kin no Kiseru* (Pipa Rokok Emas) menyajikan setting hutan dan laut sekaligus tempat masyarakat mencari bahan makanan. Cerita *Kin no Kiseru* ini mengisahkan seorang laki-laki yang tinggal dekat muara sungai Ishikari, sungai terpanjang di Hokkaido. Saat musim semi, ketika akan mencari makanan di laut (jenis ikan tidak disebutkan), laki-laki ini tidak sengaja melihat seekor burung yang sangat besar dan pada akhir cerita diketahui

Tabel. Cerita Rakyat Ainu Bertema Gastronomi
Sumber: Hasil Penelitian, 2020

No	Judul Cerita	Aspek Gastronomi
1	<i>Kin no Kiseru</i> (Pipa Rokok Emas)	Kisah seorang laki-laki yang tengah mencari bahan makanan di hutan diberikan benda berharga oleh Dewa Okikurumi, tetapi dia harus memberikan persembahan (makanan) sebagai imbalan.
2	<i>Monoshiri Roujin</i> (Orang Tua yang Serba Tahu)	Masyarakat berburu untuk memenuhi kebutuhan hidup. Beruang yang masih kecil dipelihara sebelum nantinya dibunuh untuk persembahan kepada dewa dan dikonsumsi.
3	<i>Tachi Ki to Totta Sumou</i> (Bertanding Sumo dengan Pohon Kokoh)	Masyarakat mengonsumsi daging rusa, beruang, daun-daun yang dikeringkan agar awet.
4	<i>Ekashioppare: Ojiisan ni Fukou o shita Kodomo no Hanashi</i> (Cerita Anak yang Tidak Menghormati Kakeknya)	Memanfaatkan binatang kecil seperti kelinci, rubah, dan ikan sebagai sumber makanan.
5	<i>Iedeshita Inu</i> (Anjing yang Meninggalkan Rumah)	Kehidupan berburu dengan bantuan anjing. Berburu sebagai kegiatan mencari bahan makanan.
6	<i>Hitotsubu no Satchiporo</i> (Sebutir Satchiporo)	Memuat narasi cara mengolah makanan dalam berbagai musim, cara mengonsumsi <i>satchiporo</i> .
7	<i>Yotaka ni sareta Kyoudai</i> (Kakak Beradik yang Berubah Menjadi Burung Elang Malam)	Dua anak laki-laki yang tidak hormat dan memberikan makanan yang tidak baik kepada orang tuanya dan dikutuk menjadi burung. Juga ada narasi cara mengolah ikan salmon.

burung tersebut ternyata Dewa Burung Furi (Burung Raksasa). Perubahan wujud burung furi menjadi manusia tidak sengaja terlihat oleh laki-laki tersebut. Dewa Burung Furi kaget dipergoki lalu meninggalkan semua benda berharga termasuk pipa rokok emas di tempat itu. Sang Burung kembali ke alam dewa. Judul cerita ini, *Pipa Rokok Emas*, mengacu pada barang milik Sang Burung Furi. Aspek gastronomi cerita ini terletak pada ungkapan sang tokoh cerita yang mengatakan bahwa

dia tinggal dekat laut dan gunung, maka dari kedua tempat itulah sumber makanannya diperoleh, seperti bisa disimak dalam kutipan berikut.

…海に近いところなので、食べ物海の
 猟半分、山の猟半分という暮らしをしてい
 ました (Kayano, 2012, hlm. 23).

(...karena saya tinggal di dekat laut, saya hidup dengan sumber makanan setengah dari perburuan di laut, dan setengah lagi dari hasil perburuan di

gunung.)

Tinggal di dekat laut dan gunung memang tipikal pola menetap etnik Ainu. Cerita ini melukiskan pengalaman tokoh laki-laki ketika mencari makanan di hutan. Dari kutipan di atas diketahui bahwa tempat tinggal tokoh yang dekat laut dan gunung yang merupakan ciri khas tempat masyarakat Ainu membangun tempat tinggal di tempat-tempat yang menyediakan banyak sumber makanan. Mereka memilih tempat tinggal di daerah sumber makanan yang bisa mereka peroleh secara berkelanjutan. Dalam buku Walker (2001, hlm. 119) yang berjudul *The conquest of Ainu Lands: Ecology and Culture in Japanese Expansion, 1590–1800*, Sungai Ishikari disebutkan sebagai tempat bagi Ainu untuk berburu rusa pada musim gugur. Pada musim gugur, rusa-rusa di pegunungan selatan daerah Ishikari menyeberangi Sungai Ishikari menuju ke Shikotsu, karena kalau tidak migrasi, pada saat musim dingin tiba akan turun salju tebal di mana-mana, akibatnya rusa-rusa itu akan sulit mencari makan. Warga Ainu sudah mengetahui siklus migrasi rusa ini sehingga pada saat yang tepat pemburu rusa bersembunyi dengan perahunya, dan begitu melihat rusa-rusa berenang menyeberang, mereka memukul rusa-rusa itu hingga tewas (Walker, 2001, hlm. 119–120) seperti terungkap dalam kutipan berikut.

“As the deer approached the river, Ainu concealed themselves and their boats behind reed blinds and waited. When the deer started to swim the river, Ainu overtook them in boats and beat them to death” (Walker, 2001, hlm. 119–120)

(Ketika rusa mendekati sungai, orang Ainu menyembunyikan dirinya sendiri dan perahunya di balik rimbun daun dan menanti. Ketika rusa mulai berenang di sungai itu, masyarakat Ainu mengejar mereka dengan perahu dan memukulnya sampai mati.)

Selain ikan salmon, daging rusa merupakan makanan penting warga Ainu di masa lalu, zaman *hunter-gather*, berburu dan meramu (Hudson, 2014, hlm. 126). Perburuan rusa di sungai dilakukan saat binatang ini migrasi mengantisipasi tantangan musim. Ini adalah bukti dekatnya Ainu dengan alam dan isinya sebagai sumber penghidupan. Kajian faktual migrasi binatang dalam siklus musim dan kebiasaan Ainu berburu di sungai Ishikari mendukung narasi dalam cerita rakyat bahwa kehidupan warga Ainu sangat berkaitan dengan alam. Alam menjadi sumber penghidupan etnik Ainu dan pencarian terhadap sumber penghidupan itu dilakukan sesuai dengan siklus musim.

Meskipun alam yang menyediakan banyak bahan makanan, tantangan penduduk Ainu yang tinggal di daerah empat musim juga membuat mereka harus kreatif dalam mengolah makanan. Membaca tanda-tanda alam dan perilaku binatang serta tumbuh-tumbuhan adalah hal penting, sama pentingnya dengan mengolah bahan makanan sesuai dengan siklus musim.

Berburu merupakan keterampilan hidup yang bergengsi dalam masyarakat Ainu. Dalam cerita rakyat, tokoh cerita yang berburu dilukiskan sebagai orang yang hebat, *hero*, terutama bagi keluarga karena

pemburu itu bisa menyiapkan makanan bagi keluarga. Cerita *Monoshiri Roujin* melukiskan bagaimana seorang istri memuji suaminya sebagai pemburu hebat, seperti dalam kutipan berikut.

夫はたいへん狩りの上手なひとで、いつもたくさんの鹿や熊をとってくるので、わたしは何をほしいとも、何を食べたいとも思ったことはありません (Kayano, 2012, hlm. 155).

(Suami saya adalah pemburu yang sangat hebat, ia selalu membawa pulang banyak rusa dan beruang, apa pun yang saya inginkan, dan apa pun yang saya ingin makan saya selalu mendapatkannya.)

Binatang buruan yang dimaksud adalah rusa dan beruang. Pekerjaan berburu berkaitan langsung dengan makan dan makanan. Berburu merupakan cara menyambung hidup dan alam merupakan tempat mencari sumber makanan. Narasi tugas suami berburu dan tugas istri mengolah hasil buruan menjadi makanan di rumah mencerminkan kerja sama harmonis dalam mengolah makanan, artinya kehebatan yang satu tidak akan lengkap, tanpa kehebatan yang lain.

Kehebatan suami berburu muncul berulang dalam beberapa cerita. Cerita lain mengisahkan pengakuan seorang istri terhadap kehebatan suaminya berburu adalah *Iedeshita Inu* (Anjing yang Meninggalkan Rumah). Selain memuji kehebatan suaminya berburu, sang istri (yang tidak memiliki nama khusus) juga menyampaikan bahwa hasil pekerjaan suaminya membuat kehidupan mereka berkecukupan, seperti terungkap dalam pengakuan istri berikut.

夫は狩りの上手な人なので、いつでもたくさんの鹿をとり、熊をとるので、何不自由なく暮らしていました (Kayano, 2012, hlm. 177).

(Karena suami saya adalah pemburu hebat, kapan pun bisa mendapatkan rusa dan beruang sehingga kehidupan saya berkecukupan tanpa kekurangan apa pun.)

Ungkapan *kehidupan saya berkecukupan tanpa kekurangan suatu apa pun* menjelaskan kepiawaian berburu dan alam menjadi sumber penghidupan. Budaya hidup berburu sangat tercermin dalam cerita ini dan juga cerita rakyat yang dibahas di atas.

Alam tidak saja menyiapkan rusa dan beruang sebagai binatang buruan, tetapi juga hewan yang lebih kecil seperti kelinci dan rubah. Jika laki-laki tidak lagi kuat untuk berburu rusa dan beruang karena faktor usianya sudah lanjut, mereka akan mencari binatang yang lebih kecil yang tidak sulit untuk ditangkap.

Kisah pengumpulan bahan makanan dan mengolahnya supaya awet untuk dipakai pada musim yang berbeda juga terungkap dalam kisah *Tachi Ki to Totta Sumou* (Bertanding Sumo dengan Pohon Kokoh). Proses pengolahan itu dilakukan dengan mengeringkannya seperti dalam kutipan berikut ini.

父は鹿や熊をたくさんとり、母は季節ごとに山菜を取っては乾燥させ、その山菜を干し肉や干し魚といっしょに煮て食べさせてくれます (Kayano, 2012, hlm. 129).

(Ayah saya mendapatkan banyak rusa dan beruang, ibu mengambil sayuran liar di musim yang berbeda dan mengeringkannya, saya diberikan makan

sayuran liar yang direbus bersama daging atau ikan yang telah dikeringkan.)

Cerita rakyat ini melukiskan tokoh laki-laki dan perempuan mencari bahan makanan. Tokoh ayah pergi berburu, sedangkan tokoh ibu memetik sayuran liar. Dalam cerita ini juga dituturkan bagaimana penduduk Ainu mengenal cara mengawetkan makanan dengan cara dikeringkan, baik daging maupun ikan.

Cerita *Ekashioppare: Ojiisan ni Fukou o shita Kodomo no Hanashi* (Cerita Anak yang Tidak Menghormati Kakeknya) melukiskan mengenai seorang kakek yang sudah terlalu tua untuk berburu dari sudut pandang tokoh utama cerita seorang pemuda, seperti dalam kutipan berikut.

おじいさんは、あまりにも年を取っているので、たくさんいる熊や鹿をとることができません。うさぎやきつねのように小さい獲物をとって、その肉や、魚のおいしい脂身のほうをわたしに多く食べさせてくれます(Kayano, 2012, hlm. 101).

(Kakek saya sudah terlalu tua untuk bisa memburu beruang dan rusa yang banyak tersedia. Kakek memberi saya makan daging binatang buruan yang kecil seperti kelinci, rubah, dan juga bagian daging ikan yang enak.)

Pada kebanyakan kisah, laki-laki yang pandai berburu akan menjamin keluarganya agar tidak sampai kekurangan makanan seperti pada cerita *Monoshiri Roujin* dan *Iedeshita Inu*. Binatang yang paling sering menjadi buruan adalah beruang dan rusa. Selain itu, ada pula mereka yang berburu binatang kecil, misalnya kelinci atau pun rubah serta ikan. Cerita-cerita yang ada menunjukkan etnik Ainu

dekat dengan alam dan alam menjadi sumber penghidupan.

Hampir tidak ada cerita yang melukiskan sumber makanan etnik Ainu di luar tangkapan binatang, ikan, petikan sayur, atau sumber di luar alam. Secara tidak langsung, cerita yang bertema atau subtema alam sebagai sumber penghidupan, juga memberikan etnik Ainu pengetahuan tradisional untuk hidup dari alam, dan cara mengumpulkan dan mengolah makanan yang bersumber dari alam.

Cerita rakyat Ainu banyak mengandung pengetahuan tradisional yang dipraktikkan manusia dalam menyambung hidupnya, misalnya dalam mencari sumber makanan dan mengolah berbagai jenis makanan sehingga bisa disimpan untuk dikonsumsi pada musim-musim yang berbeda.

Proses pengolahan makanan yang muncul berulang misalnya olahan telur salmon, *dango*, dan *citatap*. Pengetahuan atau keterampilan tradisional itu disuratkan secara tidak langsung, dalam arti dia melekat sebagai hal yang dilaksanakan oleh tokoh cerita sehingga kehadirannya tidak membuat alur atau narasi cerita berubah menjadi teks eksposisi. Dengan kata lain, meskipun mengandung unsur pengetahuan atau keterampilan tradisional, cerita tetap merupakan kisah narasi yang menarik.

Cerita *Hitotsubu no Satchiporo*, mengisahkan tentang seorang perempuan yang tinggal bersama kedua orang tuanya yang sudah renta. Diceritakan bagaimana mereka, khususnya protagonis perempuan, memanfaatkan hasil hutan sebagai makanan pada keempat musim yang berbeda di

Jepang: musim semi, panas, gugur, dan dingin. Siklus musim memaksa manusia untuk membangun pengetahuan mengenai cara-cara mengawetkan makanan sehingga mereka bisa bertahan dan dikonsumsi ketika alam tidak menyediakan karena pergantian musim. Hal ini tercermin dalam cerita *Hitotsubu no Satchiporo* khususnya mengenai bagaimana hasil buruan atau sayuran liar yang dikumpulkan dan diawetkan agar bisa menjadi sumber makanan selama satu tahun, seperti terungkap dari ungkapan protagonis cerita berikut.

季節ごとに食べ物を集めては、だいに保存して、ほそぼそと暮らしていました (Kayano, 2012, hlm. 50).

(Kami hidup dengan sangat sederhana dengan mengumpulkan makanan setiap musim dan mengawetkannya sebaik mungkin.)

Proses pengolahan bahan makanan berupa sayur dalam cerita sama, juga bisa disimak dalam kutipan berikut.

わたしは、女でできること、春は山菜をとってはそれを食べ、あるいは冬食べる分は、乾かして保存して、ふたりの年老いた親を養っていました (Kayano, 2012, hlm. 49).

(Saya melakukan pekerjaan yang dapat dikerjakan perempuan, ketika musim semi, saya memakan daun liar yang saya petik, atau saat musim dingin, daun tersebut saya keringkan dan si simpan, dan saya berikan kepada kedua orang tua saya.)

Selain melukiskan cara tokoh memetik bahan sayuran di semak-belukar, cerita juga melukiskan bagaimana dia mencari bahan makanan lain berupa umbi *ubayuri* pada

musim panas untuk diolah menjadi bahan makanan pada musim dingin. Kutipan berikut menjelaskan proses pencarian bahan makanan dan pengolahannya yang berkait erat dengan siklus musim, sebuah pengetahuan atau keterampilan hidup dalam mencari bahan makanan di alam dan mengolahnya untuk konsumsi.

夏になると、うばゆりの根を掘ってきてはきれいに水で洗い、うすでつきくだいて、澱粉を取った残りの粕は、青草に包んで発酵させます。発酵したものは、直径一五センチメートルぐらいの大きな団子につくって干しておき、長い冬の食料にしました。寒い冬がきて団子を食べるときは、団子を水につけてやわらかくして、うすに入れてつき、もう一度団子につくって煮て食べます。

…見えかくれしながらしばらく行くと、一軒の家がありました。家の外には、おいしいそうな干し肉や、干し魚がたくさんおにかけて干してあります (Kayano, 2012, hlm. 49–50).

(Ketika musim panen tiba, umbi *ubayuri* yang telah saya gali, saya bersihkan dengan air, dihancurkan sampai tipis, kemudian setelah menjadi tepung, dibungkus dengan rumput hijau dan difermentasikan. Makanan yang difermentasikan dibuat menjadi *dango* berukuran besar yang dikeringkan dengan diameter 15 cm dan menjadi bahan makanan selama musim dingin yang panjang. Ketika memakan *dango* saat musim dingin tiba, lembutkan *dango* dengan memasukkan air, masukkan tepung, sekali lagi *dango* dibuat dan direbus lalu dimakan.

...kemudian saya melihat sebuah rumah. Di luar rumah tersebut, ada banyak daging dan ikan yang dikeringkan dan terlihat enak.)

Dari kutipan tersebut diketahui bagaimana seorang gadis bertahan hidup dengan mengolah hasil hutan berupa daun-daunan. Hal ini dilakukan karena sebagai perempuan ia tidak memiliki kemampuan berburu. Cerita ini mempertegas nilai sosial budaya Ainu khususnya tentang perempuan bertugas mengolah makanan di rumah atau kalau pun mereka harus mencari ke alam bebas, itu dilakukan untuk pencarian yang ringan. Tugas berburu yang memerlukan tenaga dan keberanian dilakukan laki-laki dewasa. Dalam pembagian kerja secara seksual di rumah tangga ini tidak secara serta merta berarti bahwa perempuan sepenuhnya tergantung pada laki-laki, atau sebaliknya laki-laki bergantung pada perempuan. Mereka menunjukkan pembagian kerja yang saling melengkapi atau juga sesuai dengan situasi dan kondisi. Artinya, ketika laki-laki atau orang tua di rumah tangga sudah tidak mampu melakukan pekerjaan berburu sehingga tidak bisa menyediakan bahan makanan untuk keluarga, tugas mencari makanan bisa dilakukan oleh perempuan.

Dalam artikelnya *Regional Variations in Ainu Culture*, Ohnuki-Tierney (1976) menyampaikan betapa pentingnya bahan makanan dari tumbuhan, terutama bagi keluarga-keluarga yang tidak mempunyai laki-laki yang mampu berburu. Pentingnya makanan dari tumbuhan (*plant food*) dan absennya laki-laki berburu dalam keluarga,

ditegaskan Ohnuki-Tierney (1976, hlm. 305) seperti berikut.

Plant food was certainly not insignificant for them, as they expended much effort during the summer drying and storing edible plants for winter use. Among them, plant foods comprised the major portion of the diet for families which did not have able-bodied men to hunt and fish for them. (Ohnuki-Tierney, 1976, hlm. 305)

(Makanan dari tumbuhan tentu tidak sepele bagi mereka karena mereka menghabiskan banyak usaha selama musim panas mengeringkan dan menyimpan tanaman yang dapat dimakan untuk digunakan di musim dingin. Di antara mereka, makanan nabati terdiri atas porsi utama diet untuk keluarga yang tidak memiliki laki-laki berbadan sehat untuk berburu dan menangkap ikan untuk mereka.)

Tokoh perempuan dalam cerita *Hitotsubu no Satchiporo* menuturkan bagaimana dia memetik daun-daun dan umbi-umbian yang dapat dijadikan sebagai sumber makanan sebanyak-banyaknya pada musim gugur.

Latar waktu musim gugur penting ditekankan di sini tidak saja karena menentukan alur cerita, tetapi juga menegaskan bagaimana alam memberikan pelajaran bagi manusia untuk beradaptasi, untuk menciptakan pengetahuan tradisional yang bisa dipraktikkan dan dijadikan tradisi sehingga terasa sebagai sebuah kebiasaan alami. Pentingnya tokoh perempuan mencari bahan makanan pada saat musim gugur karena dedaunan tersebut juga akan dijadikan sumber makanan ketika musim dingin.

Perlu diketahui bahwa musim salju di Pulau Hokkaido yang merupakan pulau paling utara Jepang memiliki suhu yang paling dingin, jika dibandingkan dengan daerah di Jepang lainnya. Pada suhu yang ekstrim itu, ketika salju menyelimuti sebagian besar semak belukar dan ladang-ladang, tidak memungkinkan bagi masyarakat untuk mencari makanan ke luar rumah. Musim gugur berarti meramu, musim dingin berarti menikmati stok makanan yang dikumpulkan dalam musim gugur.

Setiap pergantian musim memberikan cara berbeda bagi masyarakat Ainu untuk mengolah dan mengonsumsi makanan. Berbeda dengan ketika musim gugur dan dingin, pada musim panas tokoh perempuan mencari bahan-bahan untuk membuat kue *dango*, kue ini pun disimpan agar dapat dinikmati pada musim dingin yang panjang. Pada cerita ini umbi yang disebutkan adalah umbi yang bernama *ubayuri*. Terdapat istilah *mokiuta*, mendekati waktu untuk memanen *ubayuri*, saat ini penduduk Ainu mulai mempersiapkan diri untuk panen. Ada pula yang disebut *shikiuta*, waktu untuk memanen umbi *ubayuri*. Saat ini biasanya para wanita Ainu memasuki pegunungan berkelompok untuk memanennya. Umbi *ubayuri* bagi penduduk Ainu adalah sumber makanan penting yang mengandung pati (Hata, 2017). Pengetahuan tradisional mengenai proses membuat kudapan *dango* dituturkan mulai dari tahap mencari bahannya yaitu umbi, mengolah, melakukan fermentasi, mengolah dijelaskan agak detail sampai ukuran diameter kue 15 cm, serta cara menghangatkan saat

dikonsumsi pada musim dingin, yaitu dengan mengisi air, memasukkan tepung, kemudian menghangatkannya.

Selain cara membuat dan mengonsumsi *dango*, cerita *Hitotsubu no Satchiporo* juga menyajikan cara masyarakat Ainu Jepang mengolah hewan hasil buruannya. Informasi cara mengolah hewan hasil buruan dibungkus dengan narasi yang dimulai dengan ketika tokoh perempuan dalam cerita ini mendatangi rumah laki-laki yang sudah dijodohkan oleh orang tuanya. Di rumah calon suaminya itu tokoh perempuan melihat daging dan ikan yang telah diasapkan atau diawetkan dengan cara digantung di atap rumah. Cara mengawetkan ikan secara tradisional ini menunjukkan bahwa masyarakat Ainu Jepang sejak dulu telah mengetahui bagaimana memanfaatkan hasil alam untuk waktu yang lebih lama. Dedaunan atau bahan makanan yang sama bisa diolah dan dimakan hingga empat musim. Begitu pula hewan tangkapan mereka awetkan sehingga tidak ada bahan makanan yang terbuang, tidak juga ada istilah kelaparan ketika musim berburu tidak dimungkinkan karena cuaca ekstrim.

Masih pada cerita yang sama, *Hitotsubu no Satchiporo*, dilukiskan ketika laki-laki yang dikunjungi dua orang perempuan yang wajahnya serupa itu ingin membuktikan mana gadis yang sesungguhnya adalah manusia dan mana yang siluman. Untuk membuktikan itu, tokoh laki-laki menawarkan kedua wanita itu *satchiporo*, telur ikan salmon yang telah dikeringkan. Perempuan pertama memakannya satu per satu dan menikmatinya dengan perlahan, sedangkan perempuan

kedua memakannya sekaligus sehingga diketahui bahwa wanita yang memasukkan seluruh telur ke dalam mulutnya sekaligus adalah siluman rubah dan bukan manusia. Kisah ini mengajarkan bagaimana tata cara untuk memakan *satchiporo* yang baik.

Dalam cerita dituturkan bahwa perempuan sejati ini sudah sejak kecil diajarkan cara mengonsumsi *satchiporo* dengan baik, dan pengetahuan tradisional itu diajarkan oleh ayahnya, seperti terungkap dalam kutipan berikut.

わたしは子どものころ、父がつくったサッチポロをたべたことがあり、サッチポロを食べるときは、ひとつぶずつ口に入れて、ゆっくりかむということを父に教えられていました (Kayano, 2012, hlm. 55).

(Ketika saya masih kecil, saya pernah memakan *satchiporo* (telur ikan salmon yang dikeringkan) buatan ayah saya, ayah saya mengajarkan bahwa cara memakan *satchiporo* adalah dengan memasukkannya satu per satu ke mulut dan mengunyahnya dengan perlahan.)

Cerita ini menarik karena mengandung tata cara mengonsumsi makanan. Cara makan atau dalam arti luas bisa dikenal sebagai etiket makan merupakan refleksi budaya. Identitas sebuah masyarakat terkadang ditentukan oleh cara makannya, misalnya Cina, Jepang, dan Korea dikenal makan memakai sumpit.

Satu lagi pengetahuan tata boga Ainu yang dinarasikan dalam cerita Ainu adalah cara membuat *citatap*, makanan khas Ainu. Makanan yang berbahan baku ikan salmon ini diselipkan dalam cerita *Yotaka ni sareta Kyoudai* (Kakak Beradik yang Berubah Menjadi Burung

Elang Malam). Proses pembuatan *citatap* sudah dimulai dari cara memilih bahan dari bagian salmon dan cara memotongnya, serta bumbu lain yang diperlukan. Kutipan berikut yang dituturkan narator cerita menjelaskan proses dan cara serta makna *citatap*.

むすこたちは、川にたくさんいる鮭をとってきては、氷頭のところ(頭の軟骨)で、チタタプというぬたをつくります。イタタニという肉切り台の上で、鮭の氷頭を切りきざむと、ロロロッロロロッという音がして…(Kayano, 2012, hlm. 38).

(Anak-anak laki-laki itu membuat salad dengan bumbu *miso* yang disebut *citatap* dari ikan salmon yang banyak ada di sungai, dengan mengambil bagian *hizu* (tulang rawan kepala). Saat memotong bagian tulang rawan kepala salmon di tempat memotong daging yang disebut *itatani*, terdengarlah suara *rororot*)

Ada empat istilah khusus dalam kutipan ini yang berkaitan dengan *citatap*, yaitu *hizu* (tulang rawan bagian kepala salmon), *miso* (bumbu), *itatani* (takalan yang digunakan mencincang daging salmon), dan *onomatope rororot rororot* (suara gergaji memotong tulang rawan kepala salmon).

Sebagai makanan khas Ainu, *citatap* memang wajar menjadi inspirasi cerita rakyat, melalui cerita rakyat itulah popularitas *citatap* dan cara membuatnya dituturkan, artinya juga diabadikan lintas waktu. Dengan kata lain, cerita rakyat merupakan dokumen budaya, sesuai dengan prinsip antropologi sastra.

Pada cerita *Yotaka ni sareta Kyoudai* penyimak cerita rakyat mendapatkan informasi mengenai cara membuat dan

makna bunyi *rororot rororot* yang dihasilkan selama proses pembuatan. Dua tokoh kakak beradik mengambil ikan salmon di sungai, dagingnya dipisahkan dan diambil hanya bagian *hizu* (daging pada tulang rawan di kepala). *Citatap* ini sendiri berasal dari bahasa Ainu yang berarti makanan yang dipukul-pukul (Kurashino, 2018). Pembuatannya pun dengan cara mencincang daging berulang-kali di alas yang bernama *itatani*. Suara yang dihasilkan ketika proses pembuatan pada data digambarkan sebagai suara *rororot rororot*. Suara *rororot rororot* seperti yang dihasilkan tersebut, pada akhir cerita akan menjadi suara yang dikeluarkan kedua anak laki-laki ketika telah dikutuk menjadi burung karena tidak memberikan makanan dengan baik kepada orang tuanya. Ajaran moral juga sangat kental pada cerita ini, mengingatkan agar anak-anak selalu menjaga orang tua seperti orang tua menjaga anak-anaknya semasa kecil. Dalam cerita ini, substansi dan pesan cerita tentang nilai moral dan ihwal memasak berpadu dengan kuat.

PENUTUP

Artikel ini menganalisis aspek gastronomi cerita rakyat Ainu Jepang. Berdasarkan analisis atas bagaimana ihwal makanan dinarasikan, atau dituturkan di dalam cerita rakyat Ainu Jepang, berikut ini dapat ditarik dua simpulan.

Pertama, cerita rakyat Ainu Jepang yang bertemakan gastronomi memiliki beragam bentuk dalam menarasikan makanan. Bentuk narasi tersebut bisa dibedakan menjadi

dua yaitu (a) cerita yang menarasikan cara-cara mengumpulkan bahan makanan, seperti berburu dan memetik sayur di semak-belukar atau kebun; (b) cerita yang menguraikan secara rinci cara mengolah dan mengonsumsi makanan. Kedua bentuk narasi itu merefleksikan sebagian dari aspek budaya Ainu sebagai masyarakat yang berburu dan meramu.

Kedua, cerita rakyat Ainu Jepang yang bertema atau bersubtema gastronomi menyelipkan pesan moral dan dinilai kepercayaan dalam kehidupan sosial masyarakat. Bagi masyarakat Ainu, masakan *citatap* merupakan lauk yang digemari masyarakat secara turun-temurun. Dalam cerita rakyat Ainu, cerita tentang *citatap* digunakan untuk menyampaikan pesan moral mengenai pentingnya anak-anak menunjukkan rasa hormat kepada orang tua dan sopan santun dalam mengonsumsi makanan.

Dari simpulan itu jelas terbayang bahwa cerita rakyat Ainu Jepang yang mengambil tema utama makanan bisa dijadikan dasar untuk merekonstruksi resep masakan dengan segala perubahannya lintas waktu. Artikel ini belum sampai pada rekonstruksi resep, sebuah topik kajian yang penting dilaksanakan dalam tahap berikutnya dan memerlukan keterampilan gastronomi khusus memasak sehingga konstruksi resep bisa lebih akurat dan teruji.

Ucapan Terima Kasih

Artikel ini berdasarkan hasil penelitian yang didanai oleh Lembaga Penelitian dan Pengabdian pada Masyarakat Universitas Udayana dalam skema Penelitian Unggulan Udayana, dengan kontrak nomor: 551-90/UN14.4.A/LT/2019. Penulis berterima kasih kepada Rektor Unud, Ketua LPPM Unud, Dekan Fakultas Ilmu Budaya Unud atas dukungan dan bimbingannya.

Daftar Pustaka

- Barrère, C., Bonnard, Q., & Chossat, V. (2012). "Food, gastronomy and cultural commons". In E. Bertacchini, G. Bravo, M. Marrelli and W. Santagata (Eds.), *Cultural commons: A new perspective on the production and evolution of cultures* (hlm. 129–150). Cheltenham, UK: Edward Elgar.
- Bestor, Theodore C. and Victoria Lyon Besto. 2011. *Cuisine and Identity in Contemporary Japan*. *Education About Asia* Volume, 16 (3), 13–18.
- Bramantio, Bramantio. 2013. *Sastra Dan Kuliner: Evolusi Gastronomi Ke Gastrosofi Dalam Tiga Cerpen Indonesia*, Jentera, 2 (1), 42–55.
- Cheung, S.C.H. 2003. *Ainu Culture in Transition*. *Futures* 35, 951–959.
- Danandjaja, Djames. 1995. *A Comparative Study of Japanese and Indonesian Folklores*, *Southeast Asian Studies*, 33 (3), 202–214.
- Danandjaja, James. 1986. *Folklor Indonesia, Ilmu Gosip, Dongeng, dan lain-lain*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- Endraswara, Suwardi. 2018. *Metode Penelitian Gastronomi Sastra*. Yogyakarta: Textium.
- HATA. 2017. "Living Together with Forest." <http://hokkaido-adventuretravel.com/program/program-title-007/>.
- Hayashi, Yoshishige. 1970. *Ainu Food*. *Hokudai Economic Papers*, 2, 1–15.
- Hjalager, Anne-Mette dan Greg Richards (eds.) 2002. *Tourism and Gastronomy*. London: Routledge.
- Kayano, Shigeru. 2012. *Ainu Mukashi Banashi: Hito Tsubu no Satchiporo*. Tokyo: Heibonsha.
- Kayano, Shigeru. 2004. *The Ainu: A Story of Japan's Original People*. Tokyo: Tuttle Publishing.
- Kayano, Shigeru. 2005. *Kayano Shigeru: Ainu no Sato Nibutani ni Ikite*. Tokyo: Nihontoshosentaa.
- Kurashino. 2018. "Ainu Ryouru to wa? Sono Skoku Bunka to Tokyo de Ainu Ryouru ga Taberareru Omise o Goshoukai!" <https://kurashi-no.jp/I0016230>.
- Lewallen, Ann-Elise. 2014. *The Gender of Cloth: Ainu Woman and Cultural Revitalization* dalam Hudson, Mark J., Ann-Elise Lewallen, dan Mark K. Watson (ed.) *Beyond Ainu Studies*. Honolulu: University of Hawai'i Press, hlm. 171–184.
- Molina, María de Miguel, Blanca de Miguel Molina, Virginia Santamarina Campos dan María del Val Segarra Oña. (2016). *Intangible Heritage and Gastronomy: The Impact of UNESCO Gastronomy Elements*. *Journal of Culinary Science & Technology*, 14 (4), 293–310.
- Pialang, Yasraf Amir dan Rully Darmawan. 2014. *Kreativitas Desain Kuliner dan Sistem Inovasi Lokal*. *Panggung* 24 (3), 285–294.
- Refsing, Kirsten. 2014. *From Collecting Words to Writing Grammars: A Brief History of Ainu Linguistics* dalam Hudson, Mark J., Ann-Elise Lewallen, dan Mark K. Watson (ed.) *Beyond Ainu Studies*. Honolulu: University of Hawai'i Press, hlm. 185–199.
- Setiawan, Deni, Timbul Haryono, dan M. Agus Burhan. 2014. *Prinsip Estetika Pakaian Cosplay* Yogyakarta: Fantasi dan Ekspresi Desain Masa Kini. *Panggung*, 24 (1), 39–48.
- Strong, Sarah M. 2009. *The Most Revered of Foxes: Knowledge of Animals and Animal Power in an Ainu KamuiYukar*. *Asian Ethnology*, 68 (1), 27–54.
- Strong, Sarah M. 2011. *Ainu Spirits Singing: The Living World of Chiri Yukie's Ainu Shin'yushu*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Vecco, M. (2010). "A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible". *Journal of Cultural*

Heritage, 11 (3), 321–324.

Watson, Mark K., Ann-Elize Lewallen, dan Mark J. Hudson. (2014). “Beyond Ainu Studies An Introduction” dalam Hudson, Mark J, Ann-Elise Lewallen, dan Mark K. Watson (ed.) Beyond Ainu Studies. Honolulu: University of Hawai’I Press, hlm. 1–24.

Poskolonialitas Jawa dalam Campursari: Dari Era Orde Baru hingga Reformasi

Ikwan Setiawan, Albert Tallapessy, Andang Subaharianto

Fakultas Ilmu Budaya Universitas Jember

Tlp.081222202040, 0818111062

e-mail: ikwansetiawan.sastra@unej.ac.id

ABSTRACT

This article aims to describe and criticize the constructions of post-colonial Javanese locality in campursari from the New Order to Reformation era. Applying the textual-contextual method with postcolonial theory, some campursari songs composed by Nartosabdo, Manthous, Didi Kempot, and Cak Diqin will be analyzed to reveal out the constructions of Javanese postcoloniality in transformative modes. The textual analysis method will be conducted by analyzing some song lyrics to find out Javanese locality discourses related to some issues such as new cultural values and practices and male-female relationship in the midst of modernity, from the New Order until Reform era. The contextual method will help us in connecting critically discursive constructions in the song texts to historical condition in which modern values and practices have affected Javanese individual and society. This study shows that campursari songs represent the transformation of locality in which the song writers bring their view on the changing of cultural life by negotiating Javanese cultures with more flexible paradigm. It means that the song writers consciously represent local cultures which have had dialogue with modern cultures as an effort for negotiating and transforming Javanese locality as well as a strategy for popularizing and marketing campursari.

Keywords: *Javanese locality, transformation, postcoloniality, campursari, New Order*

ABSTRAK

Artikel ini bertujuan menjelaskan dan mengkritisi konstruksi lokalitas Jawa pascakolonial dalam lagu campursari dari masa Orde Baru hingga Reformasi. Menggunakan metode analisis tekstual-kontekstual dengan teori poskolonial, kami akan menelaah beberapa lagu campursari karya Nartosabdo, Manthous, Didi Kempot, dan Cak Diqin untuk mengungkap poskolonialitas Jawa dalam moda transformatif. Metode analisis tekstual dilakukan dengan menganalisis lirik lagu untuk menemukan wacana-wacana lokalitas Jawa yang berhubungan dengan beberapa isu seperti nilai dan praktik kultural baru serta hubungan lelaki-perempuan di tengah-tengah modernitas dari era Orde Baru hingga Reformasi. Metode analisis kontekstual akan membantu kami menghubungkan secara kritis konstruksi wacana dalam teks lagu dengan kondisi historis yang di dalamnya nilai dan praktik budaya modern yang mempengaruhi individu dan masyarakat Jawa. Kajian ini menunjukkan bahwa lagu-lagu campursari merepresentasikan transformasi lokalitas yang di dalamnya pencipta lagu membawa pandangan mereka terhadap perubahan kehidupan kultural dengan cara menegosiasikan budaya Jawa dengan paradigma yang lentur. Hal itu berarti pencipta lagu secara sadar merepresentasikan budaya lokal yang sudah berdialog dengan budaya modern serta sebagai usaha untuk menegosiasikan dan mentransformasi lokalitas kejawaan sekaligus sebagai strategi untuk mempopulerkan dan memasarkan campursari.

Kata Kunci: Lokalitas Jawa, Transformasi, Poskolonialitas, Campursari, Orde Baru

PENDAHULUAN

Campursari secara historis mulai berkembang pada akhir 60-an, tetapi ketenarannya sebagai genre musik yang menggabungkan instrumen musik tradisional Jawa dan modern mulai terasa sejak era 90-an ketika Manthous merekam dan mengedarkan lagu-lagunya ke khalayak luas (Wiyoso, 2007, hlm. 110-111). Sampai hari ini lagu-lagu campursari masih dinikmati oleh sebagian besar masyarakat Jawa, baik yang berada di dalam ataupun di luar Pulau Jawa, bahkan sampai ke Suriname. Keunggulan musik ini terletak pada kolaborasi alat musik pentatonik gamelan dan diatonik Barat seperti kibor, gitar, bass, dan yang lain. Selain itu, berbeda dengan langgam musik keraton yang menggunakan bahasa dan idiom yang hanya dipahami oleh kalangan elit, musik campursari menggunakan bahasa dan idiom sehari-hari dengan wacana yang mudah dipahami oleh masyarakat luas. Dengan demikian, kolaborasi musikal dan kesederhanaan wacana menjadi kekuatan utama dari campursari.

Dalam lingkup akademis, sebagian besar kajian tentang campursari diarahkan kepada keunikan kolaborasi musikal, lirik secara linguistik, dan proses kreatif senimannya. Hanya sedikit yang berbicara secara kritis terkait keterhubungan wacana dalam lagu dengan konteks dinamika masyarakat dan budaya. Wadiyo, et al (2011, hlm. 115-124, 2012, hlm. 1-23), misalnya, menganalisis genre musikal campursari karya Manthous yang menggabungkan musik pentatonik dan diatonik sehingga digemari masyarakat Jawa yang sudah tidak sepenuhnya lagi

menjadi Jawa, tetapi juga tidak sepenuhnya modern di tengah-tengah industri budaya massa. Sementara, Laksono (2008, hlm. 87-93) memfokuskan kajiannya kepada proses dan mekanisme penciptaan Manthous yang tidak bisa dilepaskan dari perjalanannya sebagai musisi keroncong dan pengaruh musik modern ketika ia terlibat dalam industri musik pop nasional. Adapun terkait kualitas estetika, Kusnadi (2006, hlm. 103-123) melihat penerapan *tembang pakem* dan *tembang dolanan* dengan kelengkapan sastrawi berupa *parikan*, *wangsalan*, *wancahan*, *senggakan*, dan *paribasan* dalam lagu-lagu campursari Manthous dengan tema cinta, kehidupan rumah tangga, dan permasalahan sosial. Perkembangan tersebut sedikit banyak mengubah pemahaman makna adiluhung musik Jawa yang menurut Arini, et al (2015, hlm. 177-188) merupakan representasi identitas etnis, khususnya yang berhubungan dengan keraton.

Meskipun demikian, terdapat juga beberapa kajian yang memosisikan campursari dalam konteks yang lebih dinamis; memberikan penekanan-penekanan khusus terkait percampuran musikal tersebut dalam hubungannya dengan perkembangan budaya kontemporer. Sutton (2010, hlm. 180-197) berpendapat bahwa campursari merupakan bentuk hibriditas kultural yang ditandai dengan percampuran instrumen musik Barat dan tradisional Jawa. Masuknya instrumen musik Barat tersebut merupakan penanda modernitas dan keinternasionalan musik campursari dalam konstruk kebudayaan Jawa masa kini. Senada dengan Sutton, Mrázek

(1999, hlm. 46-60) memahami kemampuan Manthous untuk meramu dan mengawinkan alat musik tradisional dan modern sebagai kekuatan kreatif untuk melampaui batasan tradisional-modern dalam berkarya, sehingga tidak terjebak ke dalam kekakuan. Alat musik modern dibawa masuk ke dalam permainan gamelan bukan untuk menghilangkan ketradisionalannya, tetapi untuk memperkaya kesenian Jawa sehingga tetap disenangi di tengah-tengah perubahan selera kultural masyarakat. Sementara, Setiono (2003, hlm. 198-234) dengan perspektif poskolonial berpendapat bahwa masuknya alat-alat musik modern seperti *kibor*, *bass guitar*, *drum*, dan *saxophone* dalam pagelaran musik campursari merupakan bentuk adaptasi terhadap budaya modern yang berkembang pesat pada masa Orde Baru, sehingga identitas Jawa masih bisa dihadirkan dalam ekspresi kultural yang sebenarnya tidak murni lagi. Campursari merupakan kebudayaan populer yang berkembang di luar pusat kebudayaan Jawa oleh para aktor yang berada di luar Keraton Solo dan Yogya sebagai akibat tidak langsung dari pertumbuhan ekonomi beserta rangkaian ideologisnya dan menjadikan para pendukung tradisi lokal sebagai pasar primordialnya. Musik ini justru mulai dikembangkan dan akhirnya bertumbuh menjadi industri hiburan di daerah-daerah yang secara tradisional dianggap sebagai pinggiran. Dalam kondisi demikian, campursari muncul sebagai kekuatan kultural dalam abad mesin yang berkontestasi dengan keadiluhungan budaya Jawa dan memunculkan para aktor kultural baru—para musisi dan penyanyi—serta

menumbuhkan kemampuan ekonomi kreatif.

Berdasarkan ulasan di atas, bisa dikatakan masih jarang kajian yang fokus kepada pembacaan terhadap wacana kejawaan yang dikonstruksi dalam lagu-lagu campursari. Oleh karena itu, tulisan ini secara khusus bertujuan untuk mendiskusikan transformasi wacana kejawaan pascakolonial dalam lirik lagu campursari dari era Orde Baru sampai dengan Reformasi. Periode waktu tersebut dipilih karena pada masa tersebut berkembang lagu-lagu campursari karya Nartosabdo, Manthous, dan Didi Kempot yang mengusung wacana lokalitas Jawa berdasarkan konteks zamannya masing-masing sehingga diasumsikan berlangsung transformasi. Model transformasi lokalitas itulah yang menjadi negosiasi kejawaan di tengah-tengah perubahan sosial, ekonomi, dan budaya sejak era Orde Baru sampai menjelang Reformasi. Model transformasi wacana lokalitas tersebut sekaligus menjadi strategi komersil agar karya-karya musik campursari bisa digemari oleh masyarakat yang secara selera telah bergeser menuju modernitas.

Poskolonialisme bisa dijadikan kerangka teoretis untuk membahas transformasi lokalitas yang dikonstruksi dalam karya kultural seperti lagu campursari yang berjalinkelindan dengan perubahan ekonomi, sosial, dan politik. Poskolonialisme merupakan pendekatan teoretis yang menelusuri pengaruh kolonialisme di masa kini. Sistem dan praktik kehidupan di masa kini tidak bisa dilepaskan dari sejarah panjang kolonialisme yang memosisikan negara-negara Barat sebagai kekuatan dominan dan negara-negara

Timur sebagai kekuatan subordinat. Meskipun demikian, poskolonialisme meyakini bahwa masyarakat di negara-negara eks-terjajah bukanlah subjek diam, pasif, dan sekedar menirusemuabudaya Baratsepertimodernitas, tanpa bisa berbuat apa-apa. Sebagai subjek, masyarakat pascakolonial di tengah-tengah keberantaraan kultural yang mereka alami—dalam artian menjalankan sebagian budaya tradisional dan budaya modern—diyakini mampu bersiasat untuk meniru tetapi tidak sepenuhnya nilai dan praktik kultural baru dengan tujuan mentransformasi kedirian dan lokalitas mereka, meskipun melibatkan proses kultural yang rumit (Aschroft, Griffiths, & Tiffin [eds], 1995, hlm. 1-4; Gandhi, 1998, hlm. 4-12; Loomba, 2005, hlm. 145-153; López, 2001, hlm. 1-35; Ahluwalia, 2001, hlm. 1-7; Young, 2003, hlm. 69-93).

Keberantaraan kultural merupakan medan kreatif sekaligus subversif bagi masyarakat pascakolonial. Mengikuti pemikiran poskolonial Bhabha (1994, hlm. 14-15), hegemoni budaya Barat dalam kehidupan masyarakat—baik melalui konsumsi benda-benda industrial maupun produk representasional—tidak mampu menghilangkan sepenuhnya keyakinan mereka terhadap sebagian budaya tradisional warisan leluhur. Mereka memang meniru (*mimicry*), tetapi sekaligus mengejek (*mockery*) keutuhan budaya modern. Mengapa? Karena mereka meniru dan mengapropriasi budaya modern tidak secara menyeluruh serta tidak pasif. Mereka mampu melakukan penyesuaian untuk kepentingan mempertahankan dan mengembangkan budaya lokal masyarakat

dalam arus cepat perubahan zaman. Proses itulah yang menghasilkan hibriditas kultural sebagai warna dominan budaya masyarakat pascakolonial.

Transformasi merupakan salah satu strategi yang bisa dimainkan oleh para aktor kultural. Mereka bisa menggunakan basis budaya lokal untuk dibawa masuk ke dalam produk budaya baru yang menyerap secara selektif budaya modern. Transformasi kultural bisa dilakukan oleh masyarakat pascakolonial sebagai usaha untuk terus menegosiasikan budaya lokal di tengah-tengah perkembangan modernitas. Aschroft (2001, hlm. 1-2, 2015, hlm. 410-421) menjelaskan bahwa prinsip transformasi memberikan masyarakat kendali terhadap masa depan mereka, karena mereka bisa mengambil budaya dominan, untuk kemudian mengubahnya ke dalam format yang mereka pahami sehingga akan berkontribusi terhadap kepentingan penguatan budaya mereka sendiri. Strategi-strategi yang dengannya masyarakat terjajah mengapropriasi teknologi dan wacana dominan serta menggunakan mereka dalam proyek-proyek representasi-diri merupakan model bagi cara-cara yang di dalamnya komunitas-komunitas lokal di manapun tempatnya terikat budaya global.

Melengkapi cara baca Aschroft dalam memandang kekuatan strategis dan subversif transformasi pascakolonial yang pondasinya sudah dibangun sejak era kolonial, para aktor kultural, bisa mengapropriasi wacana-wacana dan praktik kultural dominan, termasuk di dalamnya teknologi. Apropriasi yang ditekankan Aschroft tidak bisa dikatakan

sebagai penguatan mutlak untuk memperkuat budaya lokal mereka, tetapi menyesuaikan budaya tersebut ke dalam praktik yang lebih modern, sehingga diharapkan tetap bisa bertahan dan tidak menjadikan mereka larut sepenuhnya dalam atmosfer modern. Pilihan tersebut bisa dipilih karena masyarakat sendiri masih belum mau kehilangan sepenuhnya keterhubungan dengan budaya tradisional warisan leluhur. Dalam ranah global, kondisi tersebut menghasilkan industri budaya dan pariwisata berwarna tradisional dengan ciri khas utama mengusung identitas etnis (Comaroff & Comaroff, 2009, hlm. 4-21; Huggan, 2001, hlm. 1-28). Realitas itulah yang menjadikan fakta transformasi kultural menjadi medium untuk mengkomersilkan segala hal yang berwarna etnis, tradisional, dan eksotis. Implikasinya adalah bergesernya pemahaman masyarakat tentang kesakralan praktik-praktik ritual maupun benda-benda tertentu dalam pengetahuan lokal masyarakat. Inilah tantangan yang sebenarnya dari industri budaya berbasis etnis yang memrofankan kekayaan tradisi atau menjadikannya bertahan dalam siasat-siasat kultural yang memadukan kekuatan tradisional dan modern.

Konsep-konsep teoretis di atas memberikan satu anjakan dalam memosisikan campursari sebagai produk budaya di era industri budaya dan di tengah-tengah modernitas masyarakat, musik campursari merupakan bentuk transformasi musikal dan wacana. Transformasi musikal tersebut bisa dilihat dari perkawinan antara alat musik tradisional Jawa dan alat musik modern. Wacana lokalitas Jawa

pascakolonial ikut pula ditransformasikan oleh para pencipta lagu, seperti Nartosabdo, Manthous, Didi Kempot, dan Cak Diqin. Transformasi poskolonialitas Jawa dilakukan karena para pencipta lagu memahami bahwa mempertahankan kejawaan secara kaku akan sulit karena budaya modern sudah berkembang pesat. Maka dari itu, mereka berusaha mentransformasi kejawaan dan modernitas dalam wacana lagu-lagu yang mereka ciptakan. Mereka menyerap aspek budaya modern seperti wacana keterbukaan dan kesetaraan gender, tanpa melepaskan sepenuhnya tradisi Jawa. Artinya, transformasi kultural yang berlangsung dalam lirik lagu campursari adalah transformasi kejawaan dan modernitas.

METODE

Kerangka teoretis poskolonial digunakan untuk menganalisis teks-teks lagu campursari *Ojo Dipleroki* dan *Perahu Layar* (Nartosabdo), *Kempling* (Manthous), *Sewu Kuto* (Didi Kempot), dan *Mr. Mendem* dan *Pentil Kecakot* (Cak Diqin). Sebagai penelitian kualitatif, analisis teks bertujuan untuk mengungkap representasi dan konstruksi wacana lokalitas Jawa dari masing-masing lagu. Titik tekannya adalah pada bagaimana konstruksi tersebut menegaskan identitas Jawa terkait *perilaku, kebiasaan, dan hubungan lelaki-perempuan* yang tengah berubah di tengah-tengah modernitas serta bagaimana penyikapan-penyikapan diskursif yang dilakukan oleh pencipta lagu melalui pilihan diksi atau ungkapan dalam lirik. Setelah berhasil menemukan

karakteristik wacana kejawaan, kami akan mengkritisi dengan membaca kondisi historis masyarakat pada masing-masing periode. Dari situlah kita bisa melihat bagaimana dalam lagu-lagu campursari dari era awal dan pertengahan Orde Baru (70-an sampai 80-an) hingga era Reformasi berlangsung transformasi wacana poskolonialitas Jawa berdasarkan kondisi historis masing-masing zaman. Pada akhirnya, kami akan menyimpulkan apakah transformasi wacana kejawaan tersebut semata-mata menjadi strategi komersil atau sekaligus menjadi bentuk negosiasi kultural agar budaya Jawa tetap bertahan atau berkembang di tengah-tengah hegemoni modernitas yang terjadi sebagai akibat masifnya proyek pembangunan nasional dan pertumbuhan pesat industri budaya pop.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Menatap Masyarakat Jawa yang Berubah

Lagu-lagu karya Nartosabdo pada awalnya diciptakan untuk mengisi pertunjukan wayang agar tidak membosankan. Bisa dikatakan, lagu (*gending*) ciptaannya unik, enak didengar, dan bernuansa gembira. Demi menghasilkan karya musikal yang bisa diterima masyarakat Jawa secara luas, ia berani bereksperimen dengan genre musik *rumba*, *waltz*, bahkan *dangdut*. Nartosabdo memiliki kesadaran berdialektika dengan perkembangan industri musik pop pada masa Orde Baru. Meskipun masih menggunakan lirik berbahasa Jawa, tetapi percampuran irama langgam dengan irama-irama musikal

Tabel 1: Lirik Lagu Ojo Dipleroki

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<i>Mas mas mas ojo dipleroki</i>	Mas, mas, mas jangan dipleroki
<i>Mas mas mas ojo dipoyoki</i>	Mas, mas, mas jangan dipoyoki
<i>Karepku njaluk di esemi</i>	Inginku minta disenyumi
<i>Tingkah lakumu kudu ngerti coro</i>	Tingkah lakumu harus ngerti cara
<i>Ojo ditinggal kapribaden ketimuran</i>	Jangan ditinggal kepribadian timur
<i>Mengko gek keru ing jaman</i>	Nanti ketinggalan zaman
<i>Mbokyo sing eling</i>	Baiknya, yang ingat
<i>Eling bab opo</i>	Ingat tentang apa
<i>Iku budoyo</i>	Itu budaya
<i>Pancene bener kandamu</i>	Memang benar ucapanmu

bernuansa modern menjadikan musik Jawa gaya baru ini digemari, karena masyarakat penikmat mendapatkan suguhan estetik baru yang berbeda dari langgam Jawa. Itulah mengapa, *gending-gending Nartosabdo-an* pada era 1970-an hingga 1980-an masih menjadi pilihan ketika para seniman campursari melakukan proses rekaman dalam bentuk kaset. Hal yang Menarik dicermati adalah bagaimana *gending-gending Nartosabdo-an* merekam secara cerdas perubahan sosio-kultural masyarakat. Narto tetap berusaha menegosiasikan dan mentransformasi nilai-nilai Jawa ke dalam kehidupan modern, tetapi ia sendiri tidak kuasa untuk menolak pengaruh diskursif dan estetik dari modernitas itu sendiri. Namun, di balik negosiasi tersebut, kita bisa membaca konteks-konteks ekonomi, politik, dan kultural terkait lagu-lagu yang ia ciptakan.

Lagu pada tabel 1 dinyanyikan secara bersahutan antara penyanyi perempuan dan laki-laki. Si perempuan tidak ingin *diplokeri*, (tidak ingin dilirik dengan pandangan marah oleh si lelaki). Apalagi sampai *dipoyoki*, (diolok-olok secara berlebihan karena salah). Sebenarnya, si perempuan hanya ingin mendapatkan senyuman dari si Mas. Ia ingin menggoda si lelaki agar mau tersenyum kepadanya. Namun, yang ia dapatkan malah *diplokeri* dan *dipoyoki* oleh si lelaki. Tentu saja, dalam tradisi Jawa yang mendukung kekuasaan patriarki, kegenitan yang dilakukan si gadis dianggap tidak wajar karena hal tersebut hanya boleh dilakukan oleh lelaki. Perempuan sudah seharusnya melakoni tradisi kesopanan dan kelembutan, baik yang dilakukan di ranah privat maupun ranah publik.

Itulah mengapa dalam dua kalimat berikutnya, *tingkah lakumu kudu ngerti coro dan ojo ditinggal kapribaden ketimuran*, vokalis lelaki yang *nembang*. Kedua lirik ini merupakan kehadiran otoritas lelaki sekaligus tradisi yang mengingatkan bahwa si gadis harus tahu adat-kebiasaan dalam pergaulan antara lelaki dan perempuan. Sebagai otoritas, si lelaki berhak menggunakan alasan tradisi terkait bagaimana sebaiknya perempuan Jawa—sebagai representasi timur—harus bertindak dalam batas-batas yang tidak boleh mereka langgar. Atas nama tradisi pula ia berhak bicara, jangan ditinggal kepribadian ketimuran ketika si gadis dianggap melanggar *paugeran* yang sudah mapan dalam masyarakat Jawa.

Hal yang menarik adalah meskipun si perempuan disalahkan dia masih punya

argumen terkait perilakunya, *mengko gek ker ing jaman* (nantinya ketinggalan zaman). Dalam suasana pembangunan dengan segala geliat modernitasnya, sangat wajar kalau banyak warga negara—dari remaja hingga tua, dari lelaki hingga perempuan—mendamba kebebasan dari kekangan tradisi. Modernitas selalu menawarkan wacana dan praksis yang mengantarkan manusia pada idealisasi akan rasionalisasi, sekularisasi, kebebasan, kemajuan, dan universalisme—kesamaan dengan bangsa-bangsa yang sudah maju (Venn, 2000, hlm. 18-22; McGuigan, 1999, hlm. 34-41). Idealisasi tersebut juga berusaha melampaui batasan gender yang menempatkan perempuan di ranah domestik serta membiasakan mereka dengan norma-norma yang membelenggu. Budaya yang dianggap *ter-barat-kan* itulah yang mulai mempengaruhi pikiran dan tindakan masyarakat Indonesia sebagai akibat pembangunan oleh rezim negara yang juga sebenarnya berorientasi Barat. Akibatnya, hal-hal yang membatasi perempuan dianggap kuno dan sering dikatakan ketinggalan zaman.

Maka, melalui *Ojo Diplokeri*, Nartosabdo sekaligus mengingatkan komunitas penggemarnya bahwa di tengah-tengah modernitas, tidak sepatutnya masyarakat Jawa melupakan kepribadian timur, khususnya buat kaum perempuan. Tingkah laku, cara berpakaian, dan cara bertutur mereka yang mulai berubah dianggap bisa merusak tatanan kejawaan yang sudah diwariskan turun-temurun. Pemahaman tersebut berjalinkelindan dengan paradigma budaya nasional yang ditempuh oleh rezim Suharto di mana

budaya tradisional diposisikan sebagai filter sekaligus penangkal terhadap berkembangnya nilai-nilai asing yang mulai dominan di masyarakat (Setiawan, 2012, hlm. 67; Setiawan, 2011, hlm. 117-121). Tidak mengherankan kalau pada masa Orde Baru, wacana dan kebijakan tentang pelestarian budaya tradisional dikampanyekan sedemikian rupa, baik di mimbar seminar maupun tulisan-tulisan para akademisi. Dengan demikian, wacana ketimuran bagi para perempuan Jawa dalam lagu ini menjadi bagian dari formasi diskursif tentang budaya daerah sebagai pembentuk budaya bangsa untuk menangkal budaya asing yang dianggap akan merusak kepribadian nasional.

Ajakan (atau lebih tepatnya perintah) untuk kembali ke budaya Jawa bisa juga dibaca sebagai bentuk—mengikuti pemikiran Hall, Critcher, Jefferson & Roberts (1978, hlm. 1-18)—kepanikan moral di tengah-tengah keberantaraan kultural yang dialami sebagian besar masyarakat, khususnya generasi muda, akibat mulai menguatnya budaya pop, film, dan lagu yang didistribusikan secara nasional. Generasi muda dianggap sebagai kelompok sosial paling rentan dalam kehidupan yang berubah secara cepat, sehingga mereka perlu ditertibkan. Sebenarnya, rezim sendirilah yang mengundang-masuk modernitas dan segala konsekuensinya bagi kehidupan kultural dan moral bangsa ini. Namun, ketika mereka sudah merasa kewalahan, maka mekanisme represif berbasis kearifan lokal digunakan—tentu saja melalui tangan para intelektual dan seniman—untuk mengendalikan kebablasan budaya yang dianggap sebagai ancaman

mutlak bagi jati diri bangsa serta ancaman terhadap keamanan rezim negara.

Apa yang menarik dilihat dari aspek kreativitas dan diskursivitas seorang Nartosabdo adalah kenyataan bahwa ia sendiri juga bermain-main dalam keberantaraan dan ambivalensi kultural, meskipun masih dalam bingkai budaya Jawa. Dalam mendalang dan bermusik, ia terkenal tidak mau hanya terpaku pada pakem, tidak segan berimprovisasi dengan konsep pertunjukan dan musik modern. Namun, ia juga tidak mau sepenuhnya menghilangkan wacana kejawaan. Kalaupun ia tampak mengajak subjek perempuan dalam lagu *Ojo Dipleroki* untuk menghargai dan melestarikan sebagian budaya Jawa, menurut kami itu lebih disebabkan karena pandangan ideologisnya sebagai pencipta yang tidak ingin tradisi benar-benar hilang dari masyarakat. Selain itu, Nartosabdo juga tidak bisa lepas dari kampanye diskursif rezim negara terkait budaya tradisional sebagai penopang budaya nasional. Menariknya, wacana yang ia usung memang tetap menegosiasikan kejawaan sebagai acuan moral bagi generasi muda yang mulai mengkonsumsi budaya modern di masa pembangunan, tetapi ia juga tidak mau sekedar manut dengan paradigma dan kebijakan pelestarian budaya tanpa mau dan mampu mendialogkannya dengan perubahan zaman. Maka, transformasi lokalitas yang ia mainkan dalam lagu-lagu ciptaannya bisa dikatakan sebagai siasat dalam mengapropriasi budaya modern sekaligus kuatnya pengawasan rezim negara sekaligus untuk terus menegosiasikan kejawaan di tengah-tengah realitas perubahan.

Tabel 2: Lirik Lagu *Praon* (Perahu Layar)

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<i>Yok kanca ning nggisik gembira</i>	Yuk kawan pergi ke pantai gembira
<i>Alerap-lerap banyune segara</i>	Berkilauan airnya samudra
<i>Angliyak numpak prau layar</i>	Ayo mendayung naik perahu layar
<i>Ing dina minggu keh pariwisata</i>	Di hari minggu banyak pariwisata
<i>Alon praune wis nengah</i>	Pelan perahunya sudah ke tengah
<i>Byak byuk byak banyu binelah</i>	Byak byuk byak air dibelah
<i>Ora jemu-jemu karo mesem ngguyu</i>	Tidak jemu-jemu sembari tertawa
<i>Ngilangake rasa lungkrah lesu</i>	Menghilangkan rasa letih dan malas
<i>Adik njawil Mas, jebul wis sore</i>	Adik njawil, ternyata sudah sore
<i>Witing kelapa katon ngawe-awe</i>	Pohon nyiur terlihat memanggil
<i>Prayogane becik bali wae</i>	Sebaiknya kembali saja
<i>Dene sesuk esuk tumandang nyambut gawe</i>	Besok pagi kita bergegas kerja

Selain itu, Ki Nartosabdo juga mempopulerkan lagu-lagu yang bersifat rekreatif, seperti *Praon* atau lebih terkenal dengan *Perahu Layar*. Hampir semua sinden wayang serta penggemar tayub di Jawa Tengah dan Jawa Timur pasti kenal lagu ini karena populeritasnya hingga saat ini.

Lagu ini sebenarnya sangat biasa, berisi ajakan untuk berwisata ke pantai laut; menikmati keindahan sembari naik perahu. Pantai dan samudra adalah keindahan lokal yang sejak dulu sudah terkenal dengan keeksotisannya. Sejak zaman kolonial, sudah banyak yang tertarik untuk pergi berwisata ke pantai dan laut. Namun, bagi warga pribumi

yang sudah biasa dengan keindahan samudra, tentu bukan hal yang aneh. Kalau kita baca lirik lagu secara menyeluruh, pada bagian akhir kita baru tahu bahwa lagu ini sebenarnya ditujukan kepada orang-orang kota atau orang-orang yang terbiasa dengan rutinitas kerja agar meluangkan waktu di hari Minggu untuk sedikit menemukan kebahagiaan di pantai dan laut.

Pada masa Orde Baru, ketika rezim negara banyak melakukan pembangunan dan menata kehidupan masyarakat melalui kerja-kerja di bidang industrial, jasa, dan lain-lain, semakin banyak pekerja yang masuk dalam mekanisme industrial. Program-program pembangunan menjadikan masyarakat perlahan-lahan diajak melupakan tragedi 1965 yang menyisakan kesedihan dan pilu pada keluarga yang ditinggalkan. Rezim membawa masuk negara dan bangsa Indonesia ke dalam kapitalisme. Mereka harus mengikuti jadwal rutin, menjalani pekerjaan yang menuntut kedisiplinan, menuruti perintah atasan, dan masih banyak aturan lagi untuk mendapatkan gaji bulanan bagi pegawai negeri sipil dan swasta atau upah harian untuk pekerja kasar seperti kuli bangunan. Penertiban dan pendisiplinan masyarakat merupakan konsekuensi dari kehadiran modernitas yang menuntut aturan-aturan logis dan rasional serta ketepatan waktu, sehingga targer-target perusahaan maupun instansi bisa terpenuhi. Para pegawai dan pekerja yang harus membiasakan dengan aturan dan disiplin tersebut, tentu harus pandai-pandai membagi waktu untuk kehidupan privat dan tempat kerja.

Maka, tawaran untuk berekreasi ke pantai dan laut adalah “momen jedah”, meluangkan waktu sejenak untuk keluar dari rutinitas dan tekanan pekerjaan. Ki Nartosabdo merasakan struktur perasaan warga perkotaan yang selalu diburu dengan aturan dan rutinitas selama Senin sampai Sabtu; aktivitas yang menjadikan mereka lelah secara fisik dan psikis. Rekreasi ke pantai dan laut menjadi mekanisme eskapis untuk sedikit keluar dari alienasi yang dialami oleh para pekerja di perkotaan. Apa yang menarik dikritisi adalah bahwa lagu ini sebenarnya tidak dalam posisi meresistensi segala bentuk rutinitas, tetapi mengajak para pekerja untuk menghilangkan lelah dan malas, sehingga pada hari Senin mereka akan kembali siap bekerja; kembali ke rutinitas. Selain itu, ajakan rekreasi ini sesuai pula dengan program-program pariwisata yang mulai digalakkan oleh pemerintah pada masa Orde Baru.

Tembang yang *Nyrempet-nyrempet*

Tidak bisa dipungkiri Manthouslah yang pada era 1990-an memopulerkan musik dan lagu campursari, meskipun secara historis percampuran musikal sudah biasa berlangsung dalam tradisi Jawa. Nama campursari didapatkan dari perpaduan bermacam jenis musik—tradisional dan modern—yang mengiringi lagu-lagu yang diciptakannya. Dari aspek instrumen musiknya, jelas bahwa campursari adalah bentuk budaya hibrida yang memadukan budaya Jawa dan budaya modern. Kesadaran untuk mendialogkan secara kreatif aspek musikalitas Jawa—nada dan instrumen—

dengan musikalitas modern/Barat merupakan kekuatan seorang Manthous dalam membaca kecenderungan perubahan selera kultural masyarakat Jawa sebagai akibat hegemoni musik pop. Maka, dengan melakukan campur aduk musikal, Manthous tengah bersiasat di tengah-tengah keberantaraan kultural masyarakat di mana budaya modern menjadi semakin hegemonik.

Perkawinan musikal yang dipakai oleh Manthous memang disengaja karena ia tidak ingin musik ini menjadi semacam langgam Jawa dan karawitan. Apalagi ia memang tidak hanya menguasai gamelan sebagai basis kulturalnya, tetapi juga menguasai alat musik pop yang sangat populer di era 90-an. Inilah yang menjadikan Manthous dikatakan mampu melakukan penetrasi atau, bahkan, melampaui batasan-batasan kaku antara musik Barat dan musik Jawa. Adapun alat yang dipakai dalam campursari Manthous adalah *kendang, gong, gender, saron, demung, bass gitar elektrik, cuk/ukulele, drum set, dan keyboard synthesizer*. Kemampuan memadukan kedua jenis alat musik yang jelas-jelas berbeda secara tatanan maupun makna filosofinya tersebut merupakan ikhtiar kultural untuk memformulasi musik hibrid tanpa harus melupakan ke-Jawa-an yang direpresentasikan melalui *kendang, gong, gender, saron, dan demung*, di tengah-tengah modernitas yang direpresentasikan oleh *bass elektrik, cuk/ukulele, drum set dan keyboard synthesizer*. Manthous pada tahun 1993 mendirikan CSGK (Campursari Gunung Kidul) dengan lagu-lagu yang fenomenal seperti *Nyidam Sari, Kempling, Ojo Digondheli,*

Tabel 3: Lirik Lagu *Kempling*

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<p>PnLk (Penyanyi Lelaki) <i>Ndak pundi Mbak ayu badhe tindak pundi</i> <i>Dingaren tindak wae ora numpak taksi</i> <i>Dhewek'an apa ora wedi</i> <i>Timbang nganggur kula gelem ngancani</i></p>	<p>PnLk Mau ke mana Mbak ayu mau pergi kemana Tumben jalan tidak naik angkutan Sendirian apa tidak takut Ketimbang nganggur saya mau nemani</p>
<p>PnPr (Penyanyi Perempuan) <i>Kleresan Mas alias kebetulan</i> <i>Blanjane kathah rada kabotan</i> <i>Yen purun mas enggal-enggal ngrencangi</i> <i>tekan ngomah mangke kula opahi</i></p>	<p>PnPr Beneran Mas alias kebetulan Belanjanya banyak agak keberatan Kalau mau Mas segera membantu Sampai rumah nanti saya kasih upah</p>
<p>PnLk (Penyanyi Lelaki) <i>E' eh tobil</i> <i>wong legan golek momongan</i> <i>Niki blanja</i> <i>napa mbakyu badhe pindhahan</i></p>	<p>PnLk E'eh tobil orang bujang cari momongan ini belanja apa Mbakyu mau pindahan</p>
<p>PnPr (Penyanyi Perempuan) <i>Ampun gela Mas</i> <i>sampeyan ampun kuciwa</i> <i>kula randha anyaran ditinggal lunga</i></p>	<p>PnPr Jangan menyesal Mas Anda jangan kecewa saya janda baru saja ditinggal pergi</p>
<p>PnLk (Penyanyi Lelaki) <i>Awan awan</i> <i>lunga blanja neng pasar pahing</i> <i>Prawan randha kanggoku</i> <i>gak patek penting</i></p>	<p>PnLk Siang-siang pergi belanja ke pasar pahing Perawan janda buatku Ndak begitu penting</p>
<p>PnPr (Penyanyi Perempuan) <i>Neng Semarang, Mas</i> <i>Tuku gelang apa anting-anting</i> <i>Jo sumelang</i> <i>Yo ben randha dijamin kempling</i></p>	<p>PnPr Ke Semarang, Mas Beli gelang apa anting-anting Jangan khawatir, Biar janda dijamin kempling</p>

Ojo Sembrono, Sakit Rindu, Sido Opo Ora, dan lain-lain.

Salah satu keunggulan dan karakteristik Manthous dalam menggarap lagu campursari adalah kepiawaiannya dalam menulis lirik yang *nyrempet* (nyaris menyentuh) persoalan yang dianggap oleh publik dianggap tabu, tetapi tidak sampai terjebak ke dalam eksploitasi seksualitas. Selain itu, Manthous

juga menyiapkan sebagian besar karyanya untuk dinyanyikan duet oleh penyanyi perempuan dan lelaki. Dengan model lirik yang menghadirkan kesamaan bunyi terakhir dalam setiap kalimat lirik dalam bait lagu, lagu-lagu bertema *nyrempet-nyrempet*, seperti *Kempling*, mudah dihafal dan diingat oleh komunitas penggemar. Dalam tabel 3 lagu karya Manthous yang cukup populer, bahkan

sampai sekarang masih sering dinyanyikan dalam pertunjukan musik dangdut, campursari, ataupun wayang di wilayah Jawa Tengah dan Jawa Timur.

Kempling mudah sekali diingat karena bertutur tentang peristiwa sehari-hari ketika seorang lelaki bertemu dan menyapa sembari menggoda seorang perempuan. Menariknya lagu ini dinyanyikan secara duet dengan memberi “porsi berimbang” pada masing-masing penyanyi lelaki dan perempuan. Porsi berimbang artinya kedua penyanyi menyanyikan lirik yang secara kuantitatif seimbang. Manthous melalui lagu ini masih mengikuti pola kultural masyarakat Jawa di mana yang layak menyapa terlebih dahulu dalam sebuah perjumpaan adalah lelaki, bukan perempuan. Menunjukkan bahwa sebagai pencipta lagu campursari yang sebenarnya sudah terbiasa hidup dengan kultur modern, Manthous tetap berusaha mempraktikkan tradisi Jawa dalam perilaku berkomunikasi.

Menariknya, Manthous tidak lagi mewacanakan janda secara stereotip, seperti janda muda yang menggoda lelaki beristri, janda kesepian, janda perusak rumah tangga, dan lain-lain. Alih-alih, ia membawa janda ke dalam wacana yang renyah dan mengalir. Dalam artian janda sebagai fenomena yang biasa dalam kehidupan masyarakat; seorang perempuan yang bisa enak diajak ngobrol oleh seorang lelaki bujang. Artinya, janda dipahami secara lebih terbuka dan dinamis ketika diajak bercanda. Si lelaki berniat menggoda dan janda yang digoda tidak meresponsnya secara negatif atau menolaknya. Sebaliknya, ia malah menanggapi dengan antusias

godaan si lelaki. Kondisi-kondisi itulah—selain kecantikannya—yang menarik hati si lelaki untuk terus berbincang dan, bahkan, menawarkan pertolongan buat si janda.

Meskipun awalnya tidak mengetahui kalau si perempuan adalah janda, si lelaki tidak mempermasalahkan ketika subjek itu berterus terang: *Ampun gelo Mas/Sampean sampun kuciwalkulo rondho anyaran ditinggal lungo*. Si lelaki tidak lagi pusing soal janda atau perawan. Pengakuan tersebut adalah wacana yang menerobos stereotipisasi janda atau menerobos kecenderungan patriarkal Jawa yang akan kecewa ketika mengetahui bahwa perempuan yang sedang ia dekati sudah menjanda. Manthous, dengan demikian, membawa sebuah kutub diskursif di masyarakat lokal yang sebenarnya dalam beberapa kasus tidak lagi mempermasalahkan status seorang perempuan, apakah perawan atau janda.

Menanggapi pengakuan dari si lelaki, si janda tidak kalah beraninya. Dengan lugas ia mengatakan: *Jo sumelang/yo ben rondho dijamin kempling*. *Kempling* disini merupakan ungkapan genit yang *nyrempet-nyrempet* apabila ditafsir secara liar. Pilihan menempatkan kata *kempling* di akhir lagu yang sekaligus menjadi judul lagu merupakan strategi Manthous untuk memberikan kebebasan untuk menafsirnya kepada para pendengar. Mengapa *kempling* dikatakan *nyrempet-nyrempet*? Dalam bahasa Jawa *kempling* digunakan untuk menggambarkan objek yang permukaannya menyala/mengkilap karena habis digosok atau baru keluar dari pabriknya (masih *gress*). Maka, *rondho kempling* dalam teks lagu ini

bisa dipahami sebagai seorang perempuan yang masih muda dan cantik tetapi sudah menjanda, apapun penyebabnya.

Penegasan bahwa meskipun dirinya sudah janda tetapi masih *kempling* menunjukkan sebuah keberanian dalam 'menggoda' lawan jenis, atau lebih luas lagi, penikmat lagu laki-laki. Bahwa bukan hal yang tabu lagi bagi seorang janda untuk menunjukkan identitas serta kemampuan untuk membuat lelaki tertarik, khususnya dengan penegasan bahwa ia masih *kempling*. Bagi subjek lelaki, istilah ini bisa memunculkan bermacam tafsir atau imajinasi seksual tentang betapa masih cantik atau sensualnya si perempuan. Inilah kecerdasan Manthous; dia membawa masuk dunia patriarkal yang selalu gelisah ketika ada janda muda yang masih seksi dan cantik, sehingga seringkali diperbincangkan di warung kopi atau tempat-tempat nongkrong. Di era 1990-an, nongkrong atau *cangkrukan* di warung kopi merupakan tradisi yang sangat umum di kalangan generasi muda lelaki, baik di kota dan desa. Namun, Manthous tidak mau membawa dunia luar yang vulgar itu secara menyeluruh ke dalam teks lagunya sehingga bisa kita katakan bahwa wacana terkait janda *kempling* dan aspek seksualitas sebetulnya hanya dikonstruksi dalam prinsip *nyrempet-nyrempet*.

Dengan demikian, melalui lagu ini, Manthous berusaha menampilkan pemahaman masyarakat lokal tentang janda yang tidak stereotip tetapi belum bisa sepenuhnya keluar dari makna-makna genit. Melalui irama rancak, lagu ini menandakan dinamika masyarakat yang sebenarnya mulai

biasa membicarakan sesuatu yang bersifat seksual dalam kehidupan sehari-hari, tetapi masih tetap secara umum belum terlepas sepenuhnya dari kesadaran kultural. Keluaran-keluaran masyarakat dalam memahami persoalan seksual, janda, dan praksis-praksis lain, tetap tidak ditiadakan sepenuhnya; hanya berada dalam ranah tafsir dan imajinasi yang memang terkadang bisa liar dengan sendirinya. Namun, semua memang masih digunakan untuk mendukung berkuasanya tradisi patriarki karena segenit apapun respons si janda dalam lagu, pada akhirnya itu semua untuk menyenangkan si lelaki.

Selain *Kempling*, lagu ciptaan Manthous lain yang cukup terkenal adalah *Ojo Sembrono* (Jangan Sembarangan). Persoalan cinta yang di tangan banyak pencipta lagu nasional dipahami sangat serius, atau lebih tepatnya mendayu-dayu dan mengharu-biru, di tangan Manthous tidak semuanya disikapi dengan serius. Dalam *Ojo Sembrono* (Jangan Sembarangan), Manthous memahami cinta antara lelaki dan perempuan dalam atmosfer canda (*guyonan*) yang dinamis, tanpa menghilangkan persoalan cinta itu sendiri. Atmosfer tersebut berasal dari pilihan nada dan diksi untuk menyusun lagu. Aspek humor selalu muncul dalam lagu-lagu tersebut. Keseharian masyarakat Jawa khususnya rakyat biasa dalam menyikapi banyak persoalan dengan santai bisa diasumsikan menjadi inspirasi Manthous untuk memilih atmosfer "serius tapi santai" dengan menyisipkan istilah atau kata yang mencairkan suasana.

Lagu *Ojo Sembrono*, seperti lagu-lagu lainnya, memiliki beberapa kekuatan.

Tabel 4: Lirik Lagu *Ojo Sembrono*

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<p>PnPr (Penyanyi Perempuan) <i>Ampyang gulane jowo, yo mas yo... pilih kacang opo klopo dadi wong lanang mbok ojo sembrono ojo sembrono....</i></p> <p><i>Glali gulane jowo yo mas yo... wong lali ora rumongso sarwo sarwi ngguyoake tingkahe suwe suwe kok nganyelake</i></p>	<p>PnPr Ampyang gulanya Jawa, ya Mas ya pilih kacang atau kelapa jadi lelaki jangan sembrono jangan sembrono</p> <p>Gulali gulanya Jawa, ya Mas ya orang lupa tidak merasa bermacam tingkahnya menggelikan lama-lama menjengkelkan</p>
<p>PnLk (Penyanyi Lelaki) <i>Adhuh dhik, aku sing kleru ojo dadi atimu, durung durung kowe wis nesu</i></p> <p><i>Ning kali nggowo pancingan wong lali ora kelingan yen lali ora kelingan</i></p> <p><i>Adhuh dhik aku sing luput jok pijer prengat prengut wong ayu dadi semrawut</i></p> <p><i>Sosor bebek disosor meri salahku dhewek mohon disori besok besok nggak lagi-lagi</i></p>	<p>PnLk Aduh Dik, aku yang salah jangan dimasukkan hati belum apa-apa kamu sudah jengkel</p> <p>Di kali bawa alat pancing orang lupa tidak ingat kalau lupa tidak teringat</p> <p>Aduh Dik aku yang salah jangan prengat-prengut Wong Ayu jadi semrawut</p> <p>Sosor bebek disosor meri salahku sendiri mohon di-sori besok-besok nggak diulangi</p>
<p>PnPr (Penyanyi Perempuan) <i>Manis gulane tebu, jo kleru sing dodol rupane ayu janji kemis mesthi dadine sebtu yan bandel tak tinggal mlayu</i></p>	<p>PnPr Manis gulanya tebu, jangan salah yang jual berparas ayu janji Kamis mesti jadinya Sabtu kalau bandel aku tinggal pergi</p>

Pertama, permainan rima—*o-o-o-o/o-o-e-e/u-u-u/an-an-an/ut-ut-ut/i-i-i/u-u-u-u*—dalam lagu di atas sangat kentara dan dinamis sehingga menjadikan penikmat mudah menghafalnya. Tentu bukan pekerjaan mudah menemukan formula rima yang tidak dipaksakan, dalam artian sesuai dengan diksi yang dipilih yang membentuk kedinamisan lagu. Kemampuan kreatif seperti ini hanya bisa dimiliki oleh seniman berpengalaman dan berbakat yang

sangat paham kesukaan masyarakat dalam menggunakan pantun atau parikan dalam bercanda. Kedua, Manthous cermat dalam menggunakan kekayaan kultural lokal, khususnya makanan ringan tradisional seperti *ampyang* (makanan berbahan kacang tanah yang dipadatkan bersama gula), *glali* (gulali) yang sangat populer di era 90-an, bahkan sampai saat ini masih banyak dijual oleh pedagang keliling atau pedagang kaki lima.

Kekhasan kuliner bukan saja mempermudah untuk mengawali lirik yang disesuaikan dengan rima terakhir. Lebih dari itu, makanan lokal seperti *ampyang* dan *glali* merupakan kosakata yang memanggil-kembali ingatan atau selera penikmat campursari terhadap jenis makanan yang pada masa lalu menjadi identitas kultural Jawa, baik di Yogyakarta, Jawa Tengah, dan Jawa Timur. Para penikmat diajak untuk selalu mengingat—kalau bisa membeli makanan lokal yang sebenarnya tidak kalah nikmat oleh makanan-makanan buatan pabrik. Dengan demikian, melalui ekspos terhadap *ampyang* dan *glali*, Manthous selain untuk mempermudah ingatan akan lagunya juga berusaha menegosiasikan lokalitas di tengah-tengah mulai biasannya penganan buatan pabrik di masyarakat.

Ketiga, kemampuan Manthous memformulasi harmoni musikal yang memainkan irama pelan dan rancak secara bergantian, sama halnya perpaduan antara alat musik diatonis dan pentatonis. Artinya, meskipun secara instrumen campursari Manthous berwujud campuraduk alat musik, tetapi kita masih bisa menemukan aspek harmoni dalam percumbuan di antara kedua jenis alat tersebut. Baginya, keharmonisan antara kedua jenis musik tersebut menjadi kekuatan utama dalam campursari, sampai-sampai harus menyesuaikan nada gamelan dengan nada kibor agar bisa *nyambung*; sesuatu yang jarang dilakukan oleh kelompok campursari lain yang meniru popularitas CSGK-nya Manthous (Mrázek, 1999, hlm. 65). Keharmonisan irama menjadikan musik dan lagu garapan CSGK bisa diterima karena hal itu

juga berkaitan dengan kehidupan masyarakat Jawa di era 1990-an yang semakin dinamis karena bersentuhan dengan modernitas, tetapi pada saat-saat tertentu tetap “tenang”, “khidmat”, “sakral dalam ritual”, dan lainnya. Bahwa salah besar kalau mengatakan orang Jawa itu selamanya lemah-lembut, karena pada pembangunan menampakkan pengaruh dahsyatnya mereka juga sangat dinamis.

Dari aspek diskursif beberapa hal yang menarik disoroti dari lagu *Ojo Sembrono* adalah bagaimana persoalan cinta yang serius—si lelaki tidak menepati janji—dinyanyikan dengan nada-nada gembira dan diwacanakan secara jenaka melalui permainan rima, serta istilah-istilah lokal yang sangat khas seperti “*sosor bebek disosor meri*”. Selain itu yang khas dari lagu ini adalah masuknya unsur bahasa Indonesia seperti “*besok besok nggak lagi-lagi*” dan bahasa Indonesia serapan seperti “*salahku dhewek mohon di-sori*”. Penggunaan istilah yang sangat lokal memberikan nuansa canda dalam kehidupan sehari-hari berbasis empiris. Ungkapan “*disosor bebek*” sangat lazim dalam kehidupan masyarakat desa. Ketika ditambahkan “*disosor meri*” kesan yang muncul lebih hiperbolik tetapi memberikan efek canda, apalagi kata “*meri*” kemudian disejajarkan dengan “*disori*”. Pertemuan “*meri*” dan “*disori*” dalam lirik model pantun menjadikan perkawinan antara lokalitas dan modernitas menjadi menarik, unik, dan lucu, sehingga persoalan cinta yang bisa menyebabkan pertengkaran tidak sampai memunculkan berlarut-larut.

Memang, kemampuan si lelaki untuk membuat si perempuan tidak jadi marah besar

bisa dibaca sebagai kecerdasannya untuk mengendalikan suasana hati. Secara kritis, lagi-lagi, hal itu menunjukkan betapa subjek lelaki bisa mempermainkan dan mengendalikan permasalahan, seburuk apapun. Namun, berbeda dengan lagu *Kempling*, dalam lagu ini Manthous memberikan kemungkinan dekonstruktif terhadap kemampuan kuasa patriarkal yakni di akhir lagu, “*yan bandel tak tinggal mlayu*”. Artinya, ketika subjek lelaki masih saja mengulangi kesalahan—tidak menepati janji—maka subjek perempuan tidak akan segan meninggalkannya; memutuskan hubungan cinta mereka. Penempatan suara destruktif di bagian akhir yang hanya berupa satu baris lirik secara kesan masih kalah dengan lirik-lirik lagu sebelumnya. Dalam artian, kebebasan perempuan untuk meninggalkan lelaki yang bersalah sebagai artikulasi kecenderungan emansipatoris bisa terabaikan oleh dinamika dan guyonan dalam lagu. Namun, apa yang harus dicatat adalah pilihan menempatkan kemungkinan dekonstruktif itu di bagian terakhir juga menjadi pengingat bagi para lelaki bahwa perempuan juga bisa melakukan keberanian-keberanian untuk meninggalkan mereka. Hal ini sekaligus menjadi bentuk resistensi seorang Manthous yang berasal dari wilayah Gunung Kidul—sebuah wilayah peripheral dalam peta geokultural Yogyakarta—dan terbiasa dengan modernitas terhadap konstruksi stereotip perempuan Jawa yang harus *nrimo* dan pasrah terhadap apapun yang dilakukan lelaki.

Perginya Perempuan Jawa

Menjelang tahun 2000, Didi Kempot

mengguncang industri musik campursari Jawa dengan beberapa lagu andalan seperti *Stasiun Balapan*, *Terminal Tirtonadi*, *Tanjung Mas Ninggal Janji*, *Sekonyong-konyong Kodher*, dan *Sewu Kutho*. Lagu-lagu tersebut tidak diaransemen dalam musik campursari ala Manthous, tetapi dengan genre baru keroncong-dangdut (congdut). Meskipun demikian, para penggemar musik Jawa menganggapnya sebagai campursari karena masih mengandung aspek keroncong. Apa yang cukup menonjol dari lagu ciptaan Didi Kempot adalah menggunakan tempat-tempat keramaian seperti terminal bus dan stasiun kereta sebagai ruang untuk mengekspresikan kegelisahan atau kesedihan lelaki. Formula tersebut menjadikan nama Didi Kempot meroket dan mendapat julukan sebagai salah satu maestro campursari di era 2000-an. Tahun 2000, sejalan dengan ketenaran Didi Kempot, disebut sebagai *Tahun Booming Campursari*.

Dominasi wacana “lelaki Jawa yang bersedih karena ditinggal kekasih” menjadikan lagu-lagu karya Didi Kempot diidentikkan dengan pembalikan stereotipisasi jender lelaki yang tidak lagi gagah. Gani dan Chandra (2007), misalnya, menegaskan bahwa dalam lagu *Stasiun Balapan*, *Tanjung Mas Ninggal Janji*, dan *Tirtonadi*, Didi Kempot melakukan pembalikan diskursif terkait stereotipisasi jender dalam masyarakat Jawa yang terkenal kental dengan tradisi patriarkinya. Melalui analisis lirik dan tampilan visual dalam video klip mereka menemukan bahwa subjek laki-laki menengah ke bawah dari etnis Jawa tidak ditunjukkan dalam stereotip yang kuat dan gagah, tetapi cengeng dan

Tabel 5: Lirik Lagu *Stasiun Balapan*

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<i>Ning Stasiun Balapan</i>	Di Stasiun Balapan
<i>Kuto solo sing dadi kenangan</i>	Kota Solo yang jadi kenangan
<i>Kowe karo aku</i>	Kamu dan aku
<i>Naliko ngeterke lungamu</i>	Ketika mengantarkan kepergianmu
<i>Ning Stasiun Balapan</i>	Di Stasiun Balapan
<i>Rasane koyo wong kelangan</i>	Rasanya seperti orang kehilangan
<i>Kowe ninggal aku</i>	Kamu ninggal aku
<i>Ra kroso netes eluh ning pipiku</i>	Tak terasa menetes air mata di pipiku
<i>Daa... Dada Sayang</i>	Daa... Dada Sayang
<i>Da... Selamat jalan</i>	Da....Selamat jalan
Reff:	Reff:
<i>Janji lungo mung sedelo</i>	Janji pergi cuma sebentar
<i>Jare sewulan ra ono</i>	Katanya sebulan ndak sampai
<i>Pamitmu naliko semono</i>	Pamitmu ketika itu
<i>Ning Stasiun Balapan Solo</i>	Di Stasiun Balapan Solo
<i>Jare lungo mung sedelo</i>	Katanya pergi cuma sebentar
<i>Malah tanpo kirim warto</i>	Malah tanpa kirim kabar
<i>Lali opo pancen nglali</i>	Lupa atau memang melupa
<i>Yen eling mbok enggal bali</i>	Kalau ingat segeralah kembali

pasrah/nrimo, tanpa bisa berbuat banyak kecuali menngisi kepergian si perempuan. Sementara, sebagai tokoh yang dirindu, perempuan direpresentasikan sebagai subjek yang entah di mana dan sedang berbuat apa. Ketidakhadirannya dibaca sebagai sebuah keberanian perempuan untuk menghancurkan pandangan normatif terhadap kekuatan lelaki Jawa. Apakah memang demikian konstruksi diskursifnya hal ini? Kami memiliki pandangan berbeda.

Semua orang yang pernah bepergian dengan kereta api melewati Solo, pasti pernah melihat Stasiun Solo Balapan. Stasiun ini khusus untuk keberangkatan dan kedatangan kereta api bisnis dan eksekutif, sehingga kita bisa membaca bahwa subjek laki-laki dan perempuan yang dicertikannya bukanlah

berasal dari kelas bawah, karena si perempuan pergi melalui stasiun yang hanya dilalui oleh kereta api bisnis dan eksekutif. Selain itu, konteks mengantarkan di sini bukan seperti mengantarkan istri untuk pergi merantau di kota sebagai pekerja. Mengapa? Karena si perempuan berjanji hanya akan pergi kurang dari sebulan. Artinya, kepergiannya bukan untuk urusan pekerjaan yang membutuhkan waktu yang lama seperti menjadi pembantu rumah tangga atau buruh pabrik yang identik dengan kelas bawah. Bisa jadi si perempuan ada urusan bisnis dengan kolega di Jakarta atau Surabaya untuk beberapa hari atau minggu saja. Bisa jadi juga ia hanya hendak berkunjung ke rumah kerabatnya.

Apakah benar lagu ini mengekspos kesedihan dan kecengengan lelaki? Atau,

malah menanggapi perubahan sikap perempuan Jawa dari kelas menengah-ke-atas yang mulai menerobos *paugeran* tradisi? Kalaupun ungkapan kesedihan itu harus diverbalkan, kita bisa menemukannya pada: *Ra kroso netes eluh ning pipiku*. Dalam stereotipisasi patriarkal yang berkembang dalam masyarakat, air mata dan tangis hanyalah milik perempuan. Sangat tidak pantas seorang lelaki meneteskan air mata. Namun, dalam banyak kasus tidak jarang sebenarnya lelaki yang menangis, khususnya ketika mereka merasakan momen-momen yang haru dan menyedihkan. Karena asumsi patriarkal sangat tidak menyukai tangis lelaki, maka ungkapan tangis dalam lagu ini dianggap sebagai konstruksi yang membalik kuasa dan kekuatan lelaki Jawa. Inilah yang menjadikan Gani dan Chandra mengatakan bahwa terjadi pembalikan karakter lelaki Jawa yang biasanya tegar dan kuat.

Selain itu, kedua penulis tersebut menjelaskan bahwa perempuan Jawa dikonstruksi memiliki kebebasan untuk menentukan sikap dan pilihan. Salah satunya dengan tidak menepati janji untuk kembali sebelum satu bulan. Apakah ini bisa dianggap sebagai keberanian perempuan yang berimplikasi baik bagi pandangan masyarakat? Tanpa memandang apakah yang berpendapat lelaki atau perempuan, pasti semua orang akan mengatakan bahwa mengingkari janji itu jelek. Mungkin kita bisa mereka-reka alasannya. Misalnya, si perempuan bisnisnya tidak bisa ditinggalkan atau ada urusan keluarga yang sangat penting sehingga membutuhkan waktu lebih lama. Masalahnya adalah si perempuan tidak

berkabar kepada si lelaki, sehingga ia tetap menunggu dan menunggu kapan datangnya si perempuan.

Maka, menurut kami, pilihan Didi Kempot untuk mengusung romantisme di *Stasiun Balapan* dengan menceritakan “kisah pengingkaran janji si perempuan” dan “kesedihan dan tangis lelaki” memang mengkonstruksi pembalikan kekuatan lelaki, tetapi target *diskursif-nya* bukanlah persoalan itu. Bagaimanapun juga, lagu ini memposisikan si perempuan sebagai pihak yang bersalah. Atas nama budaya atau agama apapun. Bahkan paham liberalisme juga tidak membenarkan pengingkaran janji. Dengan kata lain, kita tidak bisa mengatakan bahwa si perempuan memilih menjadi feminis liberal atau radikal dengan mengingkari janji dan meninggalkan si lelaki. Kesedihan dan kesetiaan subjek lelaki dalam lagu ini malah diharapkan mengundang simpati kepadanya karena dialah yang menjadi korban dari pengingkaran janji itu. Meskipun dalam kesedihan, dia masih rela mengharap kedatangan si perempuan.

Dengan mengkonstruksi wacana demikian, maka Didi Kempot sebenarnya tengah menegosiasikan sebuah gagasan klasik di era Orde Baru di mana perempuan yang aktif di luar rumah diposisikan sebagai subjek yang liar dan cenderung merusak tatanan. Itulah mengapa di era Orde Baru perempuan diidealisasi dalam konstruksi yang melingkupi lingkaran lelaki; tidak boleh bepergian sendirian karena akan berakibat buruk. Aspek-aspek normatif tersebut bisa memunculkan penderitaan apabila dilanggar.

Korban dari pelanggaran tersebut adalah lelaki yang mencintai dan setia menunggu si perempuan. Dengan demikian, romantisme kesedihan lelaki di Stasiun Balapan merupakan siasat diskursif untuk mengkritisi pola tingkah perempuan kontemporer yang menghendaki kebebasan dalam sikap dan perilaku, sebagai akibat keluar dari *paugeran* Jawa adiluhung. Tentu saja, hasrat perempuan untuk mendamba kebebasan bukanlah hal yang aneh di masa Reformasi. Runtuhnya pemerintahan otoriter yang salah satunya diperkuat oleh relasi gender patriarkal telah memunculkan harapan baru akan kebebasan perempuan. Namun, bagi Didi Kempot kondisi tersebut tidak sepenuhnya harus diiyakan karena akan banyak batasan-batasan kejawaan yang akan diterobos.

Dalam perspektif yang agak berbeda, lagu tersebut bisa juga dibaca menghadirkan wacana perubahan peran ekonomi dalam keluarga Jawa. Kalau pada masa-masa sebelumnya, lelaki lebih dominan dalam mencari pekerjaan untuk menghidupi istri dan anak-anaknya, pasca Reformasi semakin banyak perempuan yang bekerja di luar rumah, di kota, dan di luar negeri. Masalahnya adalah bahwa semua lagu tersebut mengatakan bahwa perempuan pergi tidak dalam waktu yang lama seperti ketika mereka pamit akan kerja. Semua lagu tidak menceritakan bahwa si perempuan akan pergi ke mana. Inilah kelemahan kalau perubahan peran ekonomi dan sosial kita posisikan sebagai wacana yang dinegosiasikan Didi Kempot dalam *Stasiun Balapan* dan juga beberapa lagu lainnya seperti *Tirtonadi* dan *Tanjung Mas Ninggal Janji*.

Kenakalan-kenakalan Diskursif Berbasis Permasalahan Lokal

Masih pada era 2000-an, di tengah-tengah masih kuatnya pesona Didi Kempot, Cak Diqin (Muhammad Sodikin) memberikan sentuhan baru dalam musik campursari dengan lagu-lagunya yang tidak terlalu mendayu, tetapi 'liar' dalam balutan musik campursari yang sangat rancak. Hal itu tidak bisa dilepaskan dari latar belakangnya yang berasal dari Banyuwangi. Dinamika dalam musik dan seni pertunjukan Banyuwangi ikut mempengaruhi proses kreatif Cak Diqin. Salah satu karakteristik lagu yang diciptakannya adalah keberanian untuk membuat judul atau lirik yang provokatif atau keluar dari pakem Nartosabdo-an, Manthous, dan, bahkan, Didi Kempot. Sebut saja misalnya, *Mr. Mendem*(Tuan Mabuk), *Sido Dadi Rondo* (Jadi Menjanda), *Tragedi Tali Kutang* (Tragedi Tali BH), *Kawin-kawinan*(Nikah-nikahan), *Gulu Pedhot* (Leher Putus), *Penthil Kecakot*(Puting Tergigit), dan yang lain. Meskipun pada awalnya mendapat banyak kritik karena diksi yang ia pilih tidak sesuai dengan tradisi di Jawa Tengah dan Yogyakarta, lagu-lagu Cak Diqin pada akhirnya bisa di terima. Orang bisa memahami bahwa Cak Diqin adalah orang asli Jawa Timur yang memang terkenal dengan gaya ngomong yang ceplas-ceplos, apa adanya, dan tidak berbelit-belit seperti orang Solo dan Yogya.

Cak Diqin memperoleh ketenaran di tengah-tengah mulai jenuhnya penikmat campursari akan lagu mendayu-dayu, kurang berani, dan kurang liar. Tahun 2004,

misalnya, disebut sebagai tahun kemunduran atau surut bagi musik campursari. Semua perusahaan rekaman yang mengkhususkan diri pada campursari terkena dampak dari kemunduran antusiasme masyarakat untuk membeli kaset ataupun VCD. Menurut Haris Senopati (Rukardi, 2004), pelaku industri rekaman di Jawa Tengah, terdapat 4 faktor mengapa sejak 2004 campursari mengalami masa surut. Pertama, penurunan daya beli masyarakat akibat krisis ekonomi. Kedua, merebaknya pembajakan kaset menyebabkan produser berhitung *mlithit* (sangat ketat) sebelum meluncurkan album baru. Ketiga, faktor kejenuhan pasar akibat tampilan musik campursari yang stagnan; lagu-lagunya kurang mampu membangkitkan kegairahan masyarakat. Irama lagu yang lembut mendayu-dayu tampaknya sudah tidak diminati lagi. Adapun faktor keempat adalah kemunculan media pesaing yang menyuguhkan hiburan campursari gratis secara lebih menarik, yakni radio dan televisi. Cak Diqin cerdas dalam membaca faktor ketiga, sehingga lagu-lagu yang ia ciptakan sebagian besar tidak mendayu-dayu dan berani menerobos 'kelemah-lembutan' linguistik ala Keraton Solo dan Jogja. Itulah mengapa lagu-lagu Cak Diqin, meskipun tidak bicara seksual secara terbuka, tetap mampu membangkitkan rasa penasaran para penikmat dengan judul-judul yang nakal dan provokatif. Tidak mengherankan, ketika lagu-lagu Didi Kempot mulai kurang digemari di pasaran, lagu-lagu Cak Diqin menjadi warna campursari baru yang mendapatkan sambutan sangat positif dari para penikmat.

Campursari memungkinkan masuknya kenakalan tematik yang berasal dari bacaan atau pengamatan pencipta terhadap peristiwa atau fenomena yang berlangsung dalam masyarakat. Kompleksitas masalah yang berlangsung dalam masyarakat bisa menjadi sumber kreatif untuk diramu dengan rumus dramatisasi dalam lirik sehingga bisa memunculkan atmosfer dan wacana spesifik. Artinya, tidak selalu mirip dengan lagu-lagu yang sudah populer terlebih dahulu. Kombinasi antara permasalahan sehari-hari dengan dramatisasi dalam lirik lagu yang bisa memancing rasa penasaran penikmat merupakan formula komersil yang bisa dilakukan oleh para kreator di tengah-tengah ketatnya kompetisi dalam industri musik.

Mendem, mabuk minuman beralkohol hingga parah (*teler*), merupakan kebiasaan banyak lelaki di Jawa Tengah, Yogyakarta, dan Jawa Timur dan tentu saja, juga di daerah-daerah lainnya. Banyak kasus mendem minuman beralkohol khususnya yang dibuat industri rumahan yang menyebabkan kematian, baik yang terjadi di Jawa Tengah, Yogyakarta, ataupun Jawa Timur. Tentu saja banyak pihak prihatin terhadap tradisi mendem yang seolah sudah dianggap biasa dalam masyarakat. Di Solo, minuman khas untuk *mendem* atau mabuk-mabukan bernama *ciu*. Minuman yang berasal dari hasil fermentasi tetes tebu dan bahan-bahan lain ini sangat terkenal dan murah, sehingga banyak dikonsumsi oleh warga kelas menengah ke bawah. Terlepas dari sejarah panjangnya sejak masa kolonial, *ciu* telah membuat banyak masalah, termasuk kematian bagi yang

Tabel 6: Lirik Lagu *Mr. Mendem*

Lirik	Terjemahan
PnPr <i>Aku wis kondo ciu marakke ciloko</i> <i>Aku wis matur mensen ning omongan nglantur</i> <i>Wis tak aturi yen vodka marakke lali</i> <i>Banjur ngunjuk bir sampeyan dadine kenthir</i>	PnPr Aku sudah bilang ciu menyebabkan celaka Aku sudah bilang <i>mensen</i> ke omongan <i>nglantur</i> Sudah aku bilang kalau vodka menyebabkan lupa Apalagi minum bir kamu jadinya kenthir
PnLk <i>Ora tak gagas, penting sih so tuku beras</i> <i>Ora tak anggep, penting anak bojo wareg</i> <i>Ojo muna-muni nuturi koyo kiai</i> <i>Ditoke wae yen klenger wis ndlosor dewe</i>	PnLk Ndak aku gubris, penting masih bisa beli beras Ndak aku anggap, penting anak istri kenyang Jangan banyak omong, menasehati kayak kyai Biarkan saja kalau klenger pasti jatuh sendiri
Reff: PnPr <i>Ra keno tak kandani</i> <i>yen ngono aku ra sudi</i> <i>Lilakno aku bali</i> <i>wong tuwoku kuat ngingoni</i>	Reff: PnPr Ndak bisa ku omongi kalau seperti itu aku ndak mau Relakan aku kembali Orang tuaku mampu menghidupi
PnLk <i>Ojo cekak atimu</i> <i>wis tak cukupke lelakonku</i> <i>Pancene bener kandamu</i> <i>Mergo mendem rusak awakku</i>	<i>PnLk</i> Jangan pendek hatimu sudah aku cukupkan kebiasaanku Memang benar nasehatmu Karena mabuk rusak badanku
PnPr <i>Yen wis mari konco-konco dipamiti</i> <i>Sokor gage mendem do ditinggalake</i>	PnPr Kalau sudah selesai kawan-kawan dipamiti Syukur cepat mabuknya ditinggalkan
PnLk <i>Selamat tinggal koncoku lereo ndugal</i> <i>Dongakno kuat mendemku wis ora kumat</i>	PnLk Selamat tinggal kawanku berhentilah nakal Doakan kuat mendemku sudah ndak kumat

overdosis atau penyakit-penyakit berbahaya lainnya. Tradisi *mendem* yang menjadi konteks dari lagu Mr. Mendem karya Cak Diqin.

Sebagai seorang istri, tentu saja si perempuan dalam lagu ini merasa kecewa karena sudah sering mengingatkan suaminya, tetapi tidak pernah dihiraukan (digubris). Suaminya suka minum minuman beralkohol, dari yang berharga murah seperti *ciu* sampai yang berharga lumayan seperti bir, *mensen*,

dan vodka. Alasan kesehatan ia ajukan tidak diindahkan oleh suaminya. Bagi suami, apa yang terpenting adalah masih bisa membeli beras dan membuat kenyang anak-istri. Argumen ini merupakan pernyataan yang sangat khas; biasa diungkapkan oleh orang-orang yang suka melakukan tradisi yang dianggap melanggar ketertiban. Namun, apa yang sangat berani dari lagu ini adalah ungkapan kejengkelan dari suami kepada

istrinya: *Ojo muna-muni nuturi koyo kiai*, “jangan banyak bicara seperti kyai”. Ungkapan ini merupakan kritik pedas terhadap tradisi kyai tertentu yang suka memberikan nasehat, tetapi mereka sendiri tidak bisa mengatur keluarganya. Meskipun disampaikan melalui lagu yang bernada komedi atau gurauan, kritik terhadap kyai merupakan bentuk keberanian tersendiri karena banyak pencipta lagu yang tidak berani melakukannya.

Apa yang tidak bisa dipungkiri adalah kenyataan pasca Reformasi di mana banyak kyai yang melibatkan diri dalam kegiatan politik praktis, seperti menjadi anggota DPR/DPRD, berkompetisi dalam pilkada untuk memperebutkan kursi bupati/wakil bupati dan gubernur/wakil gubernur. Kalau tidak ikut berkompetisi, banyak kyai yang ikut mendukung calon legislatif atau calon kepada daerah tertentu. Tentu saja, semua ada imbalannya. Memang tidak ada larangan sama sekali terkait peran aktif kyai dalam dunia politik Indonesia. Namun, apa yang menjadi kegelisahan sebagian publik adalah campur aduk kepentingan politik dan dogma agama yang seringkali bertabrakan satu sama lain. Akhirnya, tugas ke-ulama-an seorang kyai menjadi terbengkalai. Itulah mengapa dalam lagu *Mr. Mendem*, Cak Diqin mengemukakan kritik terhadap perilaku kyai yang banyak memberikan nasehat tetapi menasehati dirinya sendiri tidak mampu. Keberanian ini merupakan cara pikir modern yang berusaha mengkritisi otoritas tradisi keagamaan tertentu.

Lebih jauh lagi, pilihan untuk menghentikan tradisi mendem itu tidak berasal dari nasehat kyai, tetapi pilihan

sangat berani dari istri: mengancam suaminya bahwa ia akan kembali ke rumah orang tua kalau tradisi mendem itu tidak dihentikan. Ancaman ini merupakan bentuk keberanian seorang perempuan untuk mengambil tindakan tegas ketika suaminya sudah tidak mau lagi mendengar nasehatnya. Tidak seperti stereotipisasi perempuan Jawa yang hanya bisa menerima (*nrimo*) apapun yang dilakukan suaminya, perempuan dalam lagu ini dikonstruksi memiliki kekuatan untuk melawan dengan cara mengancam. Bagi perempuan yang tidak memiliki kekuatan ekonomi selain dari suaminya, ancaman tersebut tentu akan merugikan dirinya sendiri. Namun, karena ia yakin bahwa orang tuanya masih mampu memberinya makan, ancaman tersebut menjadi wajar diberikan kepada si suami. Sebagai seorang suami yang masih sangat membutuhkan kehadiran istrinya di rumah, si lelaki akhirnya memutuskan untuk berhenti *mendem*. Bukan karena petuah kyai, tetapi karena takut ditinggalkan istrinya.

Dengan kata lain, kekuatan kultural seorang istri yang berperan menemani dan mendampingi suami bisa dieksploitasi sedemikian rupa untuk memberikan efek jerah kepada subjek dominan yang tidak mau mendengar nasehatnya. Ia melakukan resistensi bukan dengan menjadi perempuan liar, tetapi hanya dengan wacana berisi ancaman yang mampu membangunkan kesadaran dari si suami. Lebih jauh lagi, si istri juga memberi masukan agar si suami pamit kepada kawan-kawannya yang biasa mendem bareng. Bahwa ia sudah berhenti mendem. Sebenarnya ia meminta agar mereka

Tabel 7: Lirik Lagu *Pentil Kecakot*

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<i>Pr : Aku takon, ojo sirik ati</i>	Pr : Aku tanya, jangan sakit hati
<i>Lk : Gek takono, aku kang mangsuli</i>	Lk: Tanyalah, akan aku jawab
<i>Pr : Opo ndiko, tresno karo aku iki</i>	Pr: Apa engkau cinta aku?
<i>Lk : Wani sumpah, wis arep tak rabi</i>	Lk: Berani sumpah, akan aku nikahi
<i>Pr : Takon maneh, ndiko ojo gelo</i>	Pr : Tanya lagi, jangan kau kecewa
<i>Lk : Tak jawabe, arep takon opo</i>	Lk : Aku jawab, mau tanya apa
<i>Pr : Wani ngrabi, gaweanmu opo</i>	Pr : Berani menikahi, pekerjaanmu apa
<i>LK : Pentil kecakot, gawean wis cetho</i>	LK : Pentil kecakot, pekerjaan sudah jelas
<i>Pr : Maksud loh, maksud loh</i>	Pr : Maksud loh, maksud loh
<i>Lk : Tak jelaske, tak jelaskan, ini lho maksudnya</i>	Lk : Aku jelaskan, aku jelaskan, ini lho maksudnya
<i>Lk : Tlah ku jawab, bagaimana dinda</i>	Lk : Tlah ku jawab, bagaimana dinda
<i>Pr : Gawean saru, mbok jangan sembrana, Pentil kecakot, apa artinya</i>	Pr : Pekerjaan nggak baik, janganlah sembrono, Pentil kecakot, apa artinya
<i>Lk : Penjaga Tilpun Kecamatan Kota</i>	Lk : Penjaga Tilpun Kecamatan Kota
<i>Pr : Yen mengkono, ayo kapan kawin</i>	Pr : Kalau begitu, ayo kapan nikah
<i>Lk : Sesuk esuk, mangkat ning pak modin</i>	Lk : Besok pagi, berangkat ke Pak Modin
<i>Pentil kecakot, opo wis trimo</i>	Pentil kecakot, apa sudah terima
<i>Pr : Aku trimo, ojo gawe loro</i>	Pr : Aku trima, jangan membuat derita

ikut berhenti juga, tetapi yang lebih penting adalah bahwa ia kuat untuk tidak *mendem* lagi. Artinya, lagu ini tetap mengembalikan proses berhenti minum itu kepada keputusan *personal* apapun penyebabnya sehingga tidak berpretensi menggurui secara dogmatis. Memang benar bahwa ada pesan moral agar para penikmat cium dan minuman beralkohol lainnya segera berhenti, tetapi pesan tersebut tidak disampaikan dalam bentuk teks secara langsung atau dogmatis.

Lagu Cak Diqin yang cukup menggelitik dan sekilas tampak nyrempet porno adalah *Pentil Kecakot*. Bagi orang awam yang belum pernah mendengar secara menyeluruh isi lagunya, pasti mereka akan menganggap lagu ini bernuansa porno karena makna harfianya adalah “puting susu tergigit”. Nuansa

porno atau vulgar yang muncul dari judul ini merupakan daya tarik tersendiri yang menjadikan orang penasaran.

Kalau kita perhatikan pada tabel 7 dengan judul *Pentil Kecakot*, keseluruhan isi lagu ini tidak ada yang bernuansa porno atau nyrempet wacana seksual kecuali frasa “*pentil kecakot*” sebelum dijelaskan kepanjangannya oleh si lelaki. Penggunaan frasa yang nakal dan genit ini merupakan strategi yang ditempuh Cak Diqin agar lagu-lagunya mudah diingat oleh masyarakat Jawa, baik di Jawa Tengah, Yogyakarta, Jawa Timur, dan di provinsi-provinsi lainnya. Secara diskursif, lagu ini menghadirkan sesuatu yang sangat biasa di mana seorang perempuan tentu akan bertanya kepada calon suaminya perihal pekerjaan. Tentu ini tidak dimaksudkan sebagai penanda

bahwa si perempuan adalah tipe *matre*, tetapi lebih karena mempertanyakan kepastian masa depan bersama calon suaminya. Sebagai strategi komersil, pemakaian frase ini bisa dibaca sebagai kenakalan kreatif sekaligus kecerdasan Cak Diqin dalam menangkap guyonan lelaki di masyarakat. Meskipun para penikmat *kecelek* (agak tertipu) karena isi lagunya tidak ada yang mengarah ke urusan seksual, mereka tetap bisa menggunakannya sebagai guyonan bersama kawan-kawan. Sekali lagi, dunia lelaki dirayakan dalam kenakalan-kenakalan diskursif khas Cak Diqin yang sekilas nakal tetapi tidak sampai kebablasan. Kebebasan yang hadir dalam kehidupan masyarakat pasca Reformasi dimaknai dalam kenakalan yang tetap memiliki batasan.

PENUTUP

Lokalitas dalam artian nilai, wacana, praktikberbasisbudayalokalyangberlangsung dalam masyarakat bukanlah entitas yang statis. Persoalan nilai kultural dan jender, misalnya, akan selalu bergerak mengikuti konteks perkembangan dan perubahan sosio-kultural akibat dinamika ekonomi dan politik di tingkat nasional dan regional. Dalam kondisi itulah para pencipta lagu campursari berkarya. Sebagai manusia-manusia kreatif, Nartosabdo, Manthous, dan Didi Kempot dituntut untuk terus berdialektika dengan selera kultural masyarakat yang semakin terbiasa dengan budaya pop. Pilihan untuk menghadirkan transformasi wacana ke-Jawa-an pascakolonial dengan beragam topiknya

dalam campursari merupakan strategi komersil sekaligus menjadi usaha untuk menegosiasikan budaya Jawa di tengah-tengah menguatnya modernitas.

Dari lagu-lagu yang kami analisis bisa dibaca bahwa lokalitas Jawa yang dihadirkan bukanlah lokalitas beku, tetapi berada dalam poskolonialitas lentur yang ditandai oleh keberantaraan dan hibriditas kultural. Masuknya pengaruh budaya modern, misalnya, muncul dalam perubahan tingkah laku perempuan dan laki-laki, tetapi mereka tetap diharapkan memperhatikan adat-istiadat dalam pergaulan. Dalam kondisi demikian, wacana lokalitas Jawa memang masih kuat dalam lagu, tetapi sudah dipertemukan dengan konstruksi pikiran modern yang lebih terbuka dalam memahami permasalahan. Bagaimanapun, para pencipta lagu memahami bahwa ke-Jawa-an telah dan tengah berubah. Dalam perubahan itu banyak sekali pergeseran kultural yang terjadi, termasuk tingkah laku dan pergaulan generasi muda, relasi jender dalam kehidupan masyarakat, dan lain-lain. Nartosabdo tetap mengidealisasi sebuah kondisi di mana generasi muda khususnya perempuan—tidak melupakan budaya leluhur meskipun mereka mulai menikmati kehidupan modern. Hal ini berjalin-kelindan dengan idealisasi rezim negara Orde Baru yang menggunakan budaya nasional berbasis budaya daerah untuk menangkal budaya asing yang dianggap bertentangan dengan kepribadian bangsa.

Sementara, Manthous di era 90-an mulai berani menghadirkan wacana tentang subjek masyarakat lokal yang mulai berani *nyrempet-*

nyrempet persoalan yang dianggap tabu. Meskipun demikian, ia masih memperhatikan norma-norma ke-Jawa-an dengan tidak menghadirkan eksploitasi wacana seksualitas dalam lagu-lagunya. Keberanian untuk membongkar hal-hal yang bersifat stereotip seperti janda menjadikan lagu-lagu karya Manthous digemari sampai saat ini. Keterbukaan dalam guyonan merupakan pengaruh diskursif dari modernitas yang memberikan hak kepada setiap subjek dalam masyarakat untuk berbicara dan menyuarakan permasalahan. Adapun Didi Kempot mengusung kesedihan lelaki yang ditinggal perempuan-nya. Kebebasan dan keberanian perempuan untuk membalik logika dan relasi jender patriarkal memang terasa dalam lagu-lagunya. Namun, pesan diskursif yang disampaikan sebenarnya kembali menstereotipisasi perempuan sebagai subjek yang mulai meninggalkan nilai-nilai Jawa. Apa yang dilakukan Cak Diqin memberikan wacana yang lebih bebas dalam hal memaikan guyonan yang agak nakal, tetapi masih berada dalam koridor kewajaran. Dengan model demikian, Cak Diqin bisa mengkritisi permasalahan serius dalam masyarakat dengan gaya humor.

Catatan kritis yang perlu kami berikan dari konstruksi wacana dalam lagu-lagu campursari dalam kajian ini adalah semakin terpusatnya wacana lokalitas ke dalam nuansa meloisme dan romantisme. Sejatinnya, pasca Reformasi memberikan banyak kemungkinan dan peluang kreatif yang bisa dimainkan oleh para pencipta lagu campursari. Berbagai permasalahan sosial yang dihadapi

masyarakat, dari kelas bawah hingga kelas atas, sebenarnya bisa diolah secara kreatif sebagai basis penciptaan lagu-lagu campursari. Di Solo dan Yogya, misalnya, masih banyak orang-orang dari kelas bawah yang memiliki banyak permasalahan. Memang, industri musik lebih banyak diarahkan untuk hiburan. Namun, hal tersebut bisa disiasati dengan menghadirkan tema-tema sederhana terkait permasalahan sehari-hari masyarakat kelas bawah yang dibalut dengan nuansa romantis, misalnya. Booming lagu *Oplosan* (Cipt. Nur Bayan) membuktikan betapa kreativitas dalam membidik dan membingkai tema-tema sederhana dalam masyarakat bisa menjadi formula komersil yang di satu sisi menguntungkan bagi kreator serta industri rekaman dan, di sisi lain, tetap mendekatkan campursari dengan permasalahan yang dihadapi masyarakat. Ketika para pencipta lagu campursari hanya bisa larut dengan trend tanpa mau melakukan terobosan-terobosan tematik ataupun eksplorasi nada dalam penciptaan lagu, bisa dipastikan akan terjadinya stagnansi kreativitas yang akan memunculkan kejenuhan publik terhadap campursari itu sendiri.

* * *

Ucapan terima kasih

Artikel ini dikembangkan dari *Strategis Nasional* dengan judul "*Transformasi Wacana dalam Lagu Pop-Etnis : Strategi Komersil dan*

Negosiasi Lokalitas dalam Industri Musik di Jawa Timur dan Jawa Tengah yang didanai oleh Direktorat Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat Kementerian Riset dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia tahun anggaran 2015-2016.

Daftar Pustaka

- Arini, Sri H.D., Didin Supriadi, dan Saryanto. (2015). *Karakter Musik Etnik dan Representasi Identitas Musik Etnik*. Panggung 25, (2), 177-188.
- Aschroft, Bill. (2001). *On Post-colonial Future*. London: Continuum, 2001.
- Aschroft, Bill, Garret Griffiths, and Helen Tiffin. (1995). *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Comaroff, John L and Jean Comaroff. (2009). *Ethnicity Inc*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gandhi, Leela. (1998). *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New South Wales: Allen & Unwin Publishing.
- Gani, Yola Damayanti dan Willy Chandra. (2007). *Campursari ala Didi Kempot: Perempuan dan Laki-laki Jawa Mendobrak Patriarki*. Scriptura 1, (1), 87-102.
- Hall, Stuart, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke and Brian Roberts. (1978). *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order*. London: Macmillan.
- Laksono, Joko Tri. (2008). *Menelusuri Karya dan Karsa Manthous sebagai Seniman dan Pencipta Campursari*. Resital 9, (2), 87-93.
- Kusnadi. (2006). "Melodi dan Lirik Lagu Campursari Ciptaan Manthous", *Imaji* 4, (1), 103-123.
- Loomba, Ani. (2000). *Colonialism/ Postcolonialism*. London: Routledge.
- López, Alfred J. (2001). *Posts and Pasts: A Theory of Postcolonialism*. New York: State University of New York Press.
- McGuigan, Jim. (1999). *Modernity and Postmodern Culture*. London: Sage Publications.
- Mrázek, Jan. (1999). *Javanese Wayang Kulit in the Times of Comedy: Clown Scenes, Innovation, and the Performance's Being in the Present World (Part One)*. Indonesia 68, 38-128.
- Rukardi. (2004). *Campursari di Masa Surut (1)*, Peluncuran Album Baru Makin Jarang. Suara Merdeka, 28 Mei.
- Setiawan, Ikwan. (2012). *Budaya Nasional Di Tengah Pasar: Konstruksi, Dekonstruksi, dan Rekonstruksi*. Kawistara 2, (1), 58-72.
- Schwarz, Henry and Sangeeta Ray (eds). (2005). *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Setiono, Budi. (2003). *Campursari: Nyanyian Hibrida dari Jawa Poskolonial*. Dalam Budi Susanto (ed). *Identitas dan Poskolonialitas di Indonesia*. Yogyakarta: Lembaga Studi Realino dan Penerbit Kanisius.
- Sutton, R. Anderson. (2010). *Gamelan Encounters with Western Music in Indonesia: Hybridity/Hybridism*. *Journal of Popular Music Studies* 22, (2), 180-197.
- Venn, Couze. (2000). *Occidentalism: Modernity and Subjectivity*. London: Sage Publications.
- Wadiyo, Timbul Haryono, R.M. Soedharsono, dan Victor Ganap. (2012). *Campursari Karya Manthous: Kreativitas Industri Musik Jawa dalam Ruang Budaya Massa*. Panggung 22, (4), 1-23.
- Wadiyo, Timbul Haryono, R.M. Soedharsono, dan Victor Ganap. (2011). *Campursari Manthous: Antara Musik Jenis Baru dan Fenomena Sosial Masyarakat Pendukung*. *Harmonia: Jurnal Pengetahuan dan Pemikiran Seni* 11, (2), 115-124.
- Wiyoso. (2007). *Jejak Campursari*. *Harmonia: Jurnal Pengetahuan dan Pemikiran Seni* 8, (2), 110-116.

Kearifan Lokal *Hajat Laut* Budaya Maritim Pangandaran

Yanti Heriyawati, Een Herdiani, Ipit Saefidier Dimyati
Pascasarjana Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung
Jl. Buahbatu No.212 Bandung 40265 Tlp. 08179229077 email:yheriya@gmail.com

ABSTRACT

Hajat Laut (sea celebration) as a tradition of Pangandaran coastal community has been changing as the changing of the people's social structure. Pangandaran, a regency which is famous of sea tourism object, still maintains the ritual of Hajat Laut containing local wisdom. This writing is aimed at analyzing how Hajat Laut as a primordial cultural heritage of nautical community adapts with the social economy development of the people. Mircea Eliade's view is applied to trace the old views containing local wisdom. Meanwhile, Thomas Kuhn's proposition bridges the discussion on paradigm dynamics toward the events of Hajat Laut. in addition to literature study, the data are obtained through observation based on characteristics of qualitative research. The result shows that Hajat Laut as the heritage of primordial society passes through an interpretation process from each of the generations. The anomaly existing in the process of paradigm debates place Hajat Laut in the presence and position adjusting to the live development need of Pangandaran society as a tourism city. At the same time, the economic, social, and religious needs are fulfilled by keep maintaining the local wisdom of the culture.

Keywords: local wisdom, *hajat laut*, coastal, Pangandaran

ABSTRAK

Hajat Laut sebagai tradisi masyarakat pesisir Pangandaran telah mengalami perubahan dengan perubahan struktur sosial masyarakatnya. Pangandaran sebagai kabupaten yang terkenal dengan objek wisata laut ini masih menyimpan ritual *Hajat Laut* yang bermuatan kearifan lokal. Tulisan ini bertujuan mengkaji bagaimana *Hajat Laut* sebagai warisan budaya primordial masyarakat laut mengalami proses adaptasi dengan perkembangan sosial ekonomi masyarakatnya. Pemikiran Mircea Eliade digunakan untuk menelusuri jejak-jejak pemikiran lama yang bermuatan kearifan lokal. Sementara pandangan Thomas Kuhn menjembatani dalam pembahasan dinamika paradigma terhadap peristiwa *Hajat Laut*. Selain studi pustaka, data-data penelitian dikumpulkan melalui observasi berdasarkan karakteristik penelitian kualitatif. Hasil kajian menunjukkan bahwa, *Hajat Laut* sebagai warisan masyarakat primordial melewati proses interpretasi dari setiap generasinya. Anomali yang terjadi dalam proses perdebatan paradigma menempatkan *Hajat Laut* kini hadir dan mengalir sesuai dengan perkembangan kebutuhan hidup masyarakat Pangandaran, sebagai kota wisata. Secara bersamaan pemenuhan kebutuhan ekonomi, sosial, dan religi terpenuhi dengan tetap mempertahankan nilai-nilai kearifan lokal budayanya.

Kata Kunci: kearifan lokal, *hajat laut*, pesisir, Pangandaran

PENDAHULUAN

Kearifan lokal merupakan salah satu sumber ilmu pengetahuan. Terdapat nilai-nilai yang mengajarkan tentang kehidupan diwariskan oleh leluhur sebagai sebuah

tradisi turun temurun. Manusia yang lekat kehidupannya dengan sumber daya alam memerlukan pemahaman tentang cara-cara pemanfaatan alam tersebut. Konservasi perlu dilakukan berlandaskan pemahaman

budaya lokal (Sobana dkk, 2018, hlm. 150). Kearifan lokal merupakan aspek penting yang mampu memberi kontribusi pencerahan yang signifikan terhadap rasionalitas berpikir (Gayatri, 2016, hlm. 374). Oleh karena itu, kearifan lokal berfungsi untuk meningkatkan pengetahuan sumber daya manusia dalam mengolah sumber daya alam. Di sini pentingnya pelestarian kekayaan intelektual berbasis kearifan lokal, sehingga menjaga dan melestarikannya dilakukan melalui kesadaran kultural dan kepekaan nalar, agar proses pelestarian berbasis kearifan lokal tidak terhambat (Nero, dkk. 2018, hlm. 389). Seperti halnya kearifan lokal masyarakat pesisir Pangandaran yang dikaji dalam tulisan ini.

Pangandaran sebagai wilayah maritim, menempatkan laut sebagai salah satu ladang hidup bagi masyarakatnya, terutama yang tinggal di sekitar pantai. Menurut Susi Pudjiastuti, Menteri Kelautan Indonesia, dalam kuliah umum bertajuk *Prioritas Pembangunan Kelautan dan Perikanan di Indonesia* di Aula Barat ITB pada tanggal 3 Februari 2017, terjadi penurunan jumlah nelayan, dari sekitar 1,6 juta menjadi 800 ribu KK. Penurunan ini diakibatkan oleh berbagai faktor, salah satunya diakibatkan oleh pengambilan sumber daya alam berupa ikan laut oleh negara lain baik secara resmi ataupun ilegal.

Lautan bukanlah sebuah ruang dengan kondisi yang stabil. Keadaannya bisa sangat tenang, namun kerap juga sangat tidak bersahabat dengan kehidupan manusia. Oleh karena itu, para nelayan yang kesehariannya memanfaatkan sumber daya laut untuk

kehidupan, seperti menangkap ikan, mencari mutiara, atau menanam rumput laut, harus bisa memprediksi kondisi alam sekitarnya. Kemampuannya dalam membaca alam biasanya diperoleh secara turun temurun. Dalam perkembangannya, kini banyak nelayan yang tidak mampu membaca arah angin, cuaca, posisi bintang-bintang, sebab mereka telah terbiasa memanfaatkan perkembangan teknologi, seperti *Global Positioning System* (GPS) untuk mengetahui koordinat daerah tangkapan atau untuk mengetahui arah pulang (Akbar dan Huda, 2017, hlm. 32).

Ketepatan membaca arah angin, menafsirkan posisi bintang, mengetahui koordinat daerah tangkapan, dan lain-lain, tidak lantas menyebabkan mereka selalu aman ketika berada di laut. Kadang-kadang cuaca atau kondisi alam anomali, artinya melenceng dari perkiraan semula. Badai bisa tiba-tiba datang menghantam perahu dan mengancam jiwa para nelayan; ikan yang diperkirakan banyak, seakan-akan menghilang, entah ke mana. Kondisi-kondisi seperti itu tampaknya menjadi salah satu sebab mengapa laut, di samping memberikan kekaguman, namun juga bisa menakutkan.

Menurut Eliade (2002, hlm. 23-30), masyarakat tradisional beranggapan, ada dua wilayah di alam semesta ini, yaitu wilayah atau ruang yang didiami dan wilayah atau ruang yang tidak diketahui. Ruang yang didiami adalah dunia, kosmos atau keteraturan, sedangkan dunia yang tidak diketahui merupakan wilayah kacau (*chaos*), yang dihuni oleh setan-setan, manusia-manusia asing. Dunia sehari-hari yang teratur merupakan

dunia yang telah disucikan, sedangkan dunia yang lain itu, bisa pula disucikan oleh manusia, melalui serangkaian upacara.

Begitu pula dengan laut. Laut merupakan ruang yang tidak hanya berisi ikan atau sumber-sumber daya yang lainnya, tetapi juga merupakan ruang yang juga dihuni oleh makhluk-makhluk asing, ruang yang berada dalam situasi *chaos*. Oleh karena itu, laut setiap saat harus disucikan dengan melalui berbagai upacara. Salah satu upacara yang sering dilakukan oleh para nelayan adalah Pesta Laut. Ada berbagai manifesta *Hajat Laut* yang muncul di Indonesia, misalnya Nadran di Cirebon (Hadi, 2018), Labuan di Tegal, *Hajat Laut* Suku Bajau, Sedekah Laut di Kudung Kidul (Maelan, 2013), dan *Hajat Laut* di Pangandaran (Syarifuddin dan Nurlatipah, 2015).

Seiring dengan perkembangan waktu, Pesta Laut tidak lagi sepenuhnya jadi ritual yang berhubungan dengan religi atau kepercayaan, tetapi telah mengalami pergeseran fungsi sebagai alat untuk memancing para wisatawan untuk datang ke tempat dilaksanakannya Pesta Laut tersebut.

Pesta Laut yang akan dikaji melalui tulisan ini adalah *Hajat Laut* yang menjadi agenda tahunan Kabupaten Pangandaran. *Hajat Laut* awalnya adalah ritual yang diselenggarakan para nelayan. Akan tetapi, pada perkembangan selanjutnya, *Hajat Laut* pun dijadikan alat untuk menarik para wisatawan datang ke Kabupaten Pangandaran. Jadi, pertanyaan utama yang diajukan dalam tulisan ini adalah bagaimana paradigma *Hajat Laut* di antara dinamika

perkembangan masyarakat Pangandaran, baik secara kultural, religius, dan ekonomi dalam menguatkan nilai-nilai kearifan lokal Budaya Maritim Pangandaran.

METODE

Tulisan ini akan melihat *Hajat Laut* dengan menggunakan sudut pandang paradigma Thomas Kuhn (1989, hlm. 10) yang memandang perkembangan ilmu pengetahuan tidak terjadi secara linear, tetapi melalui pengingkaran terhadap asumsi-asumsi paradigmatis yang telah mapan sebelumnya. Ketika suatu paradigma telah mapan di dalam satu masa, maka ia menjadi semacam ukuran untuk mengesahkan keilmiahannya suatu penemuan ilmu pengetahuan. Kemapanan suatu paradigma tentu tidak terjadi selamanya. Ia akan digugat karena ditemukannya teka-teki yang tak terpecahkan oleh paradigma bersangkutan. Saat gugatan itu semakin kuat, maka paradigma lama mengalami krisis. Dari krisis inilah kemudian muncul paradigma baru, suatu pergantian cara dalam pemecahan teka-teki yang tak dapat ditangani oleh paradigma sebelumnya. Jadi, paradigma dalam pandangan Kuhn adalah kerangka referensi yang mendasari sejumlah teori maupun praktik-praktik ilmiah dalam periode tertentu.

Data-data yang dikaji adalah data-data kualitatif. Proses pengumpulan data dilakukan melalui observasi dan studi pustaka. Observasi merupakan metode *favorite* dalam mengumpulkan data penelitian sosial (Denzin, 2009, hlm. 496). Observasi memberikan

peluang untuk mendapatkan data sebanyak-banyaknya. Rekaman peristiwa tersimpan dalam pengalaman observer. Terekam dalam seluruh ingatan dan kepekaan. Meskipun data-data fisik dibantu dengan foto-foto dan rekaman wawancara, tetapi pembacaan dalam proses mengolah data sangat mengadakan ingatan peneliti yang telah melewati dan mengalami peristiwanya. Hal ini seperti yang dinyatakan Patricia A. Adler, dkk observasi terdiri atas kumpulan kesan tentang dunia sekitar berdasarkan semua kemampuan daya cerap pancaindera manusia (Denzin 2009, hlm. 524).

Studi pustaka kelanjutan dari proses observasi, berupa pengumpulan dokumen-dokumen kualitatif seperti koran, makalah, laporan, buku, *e-mail*, surat-surat. Dokumen lainnya dalam bentuk audio video, foto, audio (Cresswell, 2014, hlm. 267-270) dan semua yang bersifat audio visual menjadi bahan riset yang bisa dikaji. Diperlukan intensitas dan ketelitian dalam mengkaji data-data dalam bentuk pustaka.

Studi pustaka mengharuskan membaca secara seksama dari semua perangkat ilmiah yang terkait dengan topik penelitian untuk dapat merumuskan topik riset dan permasalahannya, menganalisis secara sistematis untuk menemukan jawabannya, *me-review* keseluruhan hasil kajian, sampai akhirnya memberikan sintesa sebagai temuan yang objektif (Garrard, 2011, hlm. 5). Dengan demikian, studi pustaka sebagai sebuah metode yang dapat digunakan untuk keseluruhan proses penelitian.

Metode observasi dan studi pustaka menjadi saling keterkaitan dalam proses penelitian. Pandangan-pandangan terhadap data yang ditemukan selama observasi dipertegas oleh elaborasi referensi yang mendukung terhadap proses analisis terutama dalam memersepsi dan menginterpretasi data menjadi satu kesatuan dalam satu batasan penelitian. Dalam konteks pemahaman observasi yang lebih kompleks, studi pustaka merupakan kelengkapan penting dalam melakukan observasi, seperti yang dilakukan dalam mengkaji fenomena *Hajat Laut* di Pangandaran .

HASIL DAN PEMBAHASAN

Hajat Laut sebagai Destinasi Wisata Pantai Pangandaran

Awalnya Pangandaran merupakan bagian dari Kabupaten Ciamis. Berdasarkan Undang-undang nomor 21 tahun 2012 dan surat keputusan yang ditandatangani oleh Presiden Susilo Bambang Yudhoyono pada tanggal 16 November tahun 2012, kemudian diundangkan oleh Menteri Hukum dan HAM Amir Syamsudin pada tanggal 17 November tahun 2012, maka Pangandaran resmi menjadi salah satu Kabupaten di Provinsi Jawa Barat. Dari data yang diperoleh melalui tulisan Nurfailah (2017, hlm. 37) disebutkan, Kabupaten Pangandaran memiliki luas sekitar 101.092 Ha. Wilayah selatan Kabupaten Pangandaran berbatasan langsung dengan garis pantai samudera Indonesia yang membentang di 6 Kecamatan dengan panjang garis pantai mencapai 91 KM. Jumlah

penduduk Kabupaten Pangandaran pada akhir Desember 2015 tercatat sebanyak 402.413 orang dengan jumlah laki-laki 202.095 dan jumlah perempuan 200.318 orang. Kegiatan perekonomian Kabupaten Pangandaran didominasi oleh perikanan/kelautan dan pariwisata.

Pangandaran memiliki garis pantai samudera Indonesia yang membentang di 6 Kecamatan dengan panjang 91 KM. Berdasarkan data yang terdapat dalam *Profil Desa Pangandaran 2016*, ada dua jenis pekerjaan yang bisa dikategorikan sebagai pekerjaan yang menggantungkan pada kekayaan laut, yakni nelayan berjumlah 643 orang dan buruh nelayan berjumlah 1.141 orang. Namun yang menjadi penyumbang Pendapatan Asli Daerah (PAD) terbesar di Pangandaran adalah bidang pariwisata, baik wisata bahari maupun wisata sungai. Beberapa obyek wisata yang selalu didatangi oleh wisatawan lokal dan mancanegara adalah: Pantai Pangandaran, Taman Wisata Alam (Cagar Alam Pananjung), Pantai Batu Hiu, Pantai Batu Karas, Pantai Madasari, Pantai Karapya, Cukang Taneuh (*Green Canyon*), Citumang, Santirah dan lainnya.

Pangandaran sebagai tujuan wisata yang cukup populer di Jawa Barat. Pantai dengan corak alam yang khas menjadikan wisatawan terus berdatangan ke pantai yang dapat menikmati *sunset* dan *sunrise* sekaligus. Pangandaran sebagai kabupaten yang secara serius mengembangkan pariwisata. Ditargetkan sebagai tujuan wisata nasional dan internasional yang mempunyai daya saing dan berbasis masyarakat (Perbawasari,



Gambar 1. Masyarakat dan Wisatawan dalam prosesi Hajat Laut di Pantai Pangandaran
(Sumber : Dokumentasi Yanti Heriyawati, 2019)

2016, hlm. 2). Bahkan pengembangan lebih diarahkan ke ekowisata berdasarkan kearifan lokal (Komariah, 2016, hlm. 182)

Oleh sebab bidang pariwisata menjadi andalan pemerintah Kabupaten Pangandaran dalam memperoleh pendapatan daerahnya, maka di kabupaten tersebut pengembangan objek wisata tidak hanya mengandalkan tempat-tempat indah sebagai destinasi wisata, tapi juga mengembangkan kesenian-kesenian dan peristiwa-peristiwa budaya yang berakar dari tradisi masyarakat setempat sebagai daya tarik para wisatawan untuk berkunjung ke tempat tersebut. Salah satu peristiwa budaya yang dikembangkan di Kabupaten Pangandaran adalah Upacara *Hajat Laut*. Upacara ini awalnya adalah kegiatan para nelayan sebagai ungkapan rasa syukur kepada Sang Pencipta atas sumber laut yang telah dilimpahkan-Nya di lautan sekitar Pangandaran. Pada perkembangan selanjutnya, karena peristiwa ini mengundang begitu banyak wisatawan

datang ke Pangandaran, pemerintah setempat menjadikan *Hajat Laut* tersebut sebagai salah satu agenda tahunan Kabupaten Pangandaran.

Fenomena *Hajat Laut* sebagai peristiwa budaya, bukan hanya terjadi di Pangandaran saja, tetapi selalu saja dilaksanakan hampir di seluruh pantai Pulau Jawa, baik di bagian utara maupun di bagian selatan. Inti Pesta Laut umumnya membuang kepala kerbau ke tengah lautan. Peristiwa ini bermuatan kearifan lokal, karena kepala kerbau yang membusuk di laut kemudian bau amisnya akan memancing ikan-ikan besar datang, sehingga tangkapan ikan nelayan meningkat. Peristiwa sejenis ini juga dilakukan di pantai wilayah Utara, seperti: di Indramayu, Subang, dan di Cirebon.

Pantai Selatan merupakan pantai di Jawa Bagian selatan yang berombak besar. Munculnya ombak besar karena laut yang membentang di daerah itu begitu luas, yakni Laut Samudra Hindia. Kondisi ini menyebabkan laut selatan terbilang ganas, karena ombak dan gelombangnya kerap bisa membawa bencana, baik bagi para nelayan yang sedang mencari ikan di lautan maupun bagi masyarakat yang tinggal di sekitar pantai.

Keganasan laut tentu saja harus ditaklukkan oleh para nelayan, karena kalau tidak mereka tidak bisa atau sulit mencari nafkah di lautan. Dalam mengatasi keganasan laut itu, atau mentransedensi kondisi sekitarnya, biasanya masyarakat tradisional, selain memiliki jalan keluar yang praktis, artinya langsung berhubungan dengan praktik ketika di tempat kerja, juga memiliki jalan keluar yang sifatnya religius, artinya

sesuai dengan kepercayaan yang berkembang dan dianut oleh mereka.

Hampir di sepanjang pantai selatan Jawa masyarakat percaya pada mitos sosok Nyi Roro Kidul yang menjadi penguasa lautan. Pesta Laut tampaknya tidak bisa dilepaskan dari mitos ini. Nyi Roro Kidul dipercaya sebagai sosok perempuan. Tentang asal-usulnya banyak versi. Di Jawa Barat, misalnya, salah satu versi yang berkembang adalah bahwa Nyi Roro Kidul merupakan salah satu Puteri Pajajaran yang memiliki penyakit kulit bersisik. Terjun ke laut dan akhirnya mendapatkan kesembuhan. Dari banyak versi itu, satu hal yang sama, bahwa Nyi Roro Kidul keturunan bangsawan. Pesta laut Di Cianjur Selatan, misalnya, ada yang disebut *nyalawena*, di daerah Bantul ada yang disebut *sedekah laut*, di Tegalsari ada yang disebut *labuan*, di Pelabuhan Ratu ada Pesta Laut yang juga disebut *labuh saji*, dan di Pangandaran disebut *Hajat Laut*. Semua peristiwa itu merupakan suatu upaya transenden yang sifatnya religius dari kondisi laut yang sangat ganas, agar masyarakat di sekitar pantai dan para nelayan yang melaut, terbebas dari bencana yang senantiasa sering terjadi dengan tidak terduga. Nyi Roro Kidul adalah sosok *lelembutan* yang diyakini bisa membantu mereka keluar dari keganasan laut.

Di Pangandaran, *Hajat Laut*, sebetulnya, sebelum memiliki struktur upacara yang spesifik dan direkayasa seperti sekarang, bisa dilacak keberadaannya jauh ke belakang, yakni pada saat masyarakat masih begitu kental dengan kepercayaan primordialnya. Pelacakan saat ini dapat dilakukan melalui artefak-artefak yang masih tersisa. Kajian

untuk mengorek asal-usul tersebut, tulisan ini akan bertitik tolak dari asumsi-asumsi yang diungkapkan oleh Eliade (2002) melalui bukunya yang diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia menjadi sakral dan profan.

Artefak Primordial pada Hajat Laut

Pertanyaan ditujukan kepada pelaku ritual: mengapa mereka melakukan *Hajat Laut*, maka jawaban yang lazim diberikan adalah karena tradisi yang sudah turun menurun. Mereka umumnya tidak tahu sejak kapan upacara *Hajat Laut* itu dilaksanakan. Jika dilihat dari konsep ruang, waktu, dan kurban kepala kerbau atau kambing yang dibawa, maka dapat diduga bahwa acara *Hajat Laut* yang diselenggarakan di Pangandaran atau juga di Pantai Selatan Laut Jawa ini, sudah memiliki usia yang relatif cukup panjang.

Seperti yang dikatakan Eliade (2002, hlm. 1-63) ada pandangan universal yang dianut oleh manusia religius, bahwa mereka selalu menganggap daerah tempatnya tinggal sebagai pusat bumi (*axis mundi*). Kesimpulan ini didapatkan setelah mempelajari mitos-mitos yang didapaknya dari berbagai bangsa yang ada di dunia ini. Dunia yang ditinggali adalah sebuah kosmos dan di luar tempat tinggal mereka adalah kekacauan. Setiap dunia merupakan penciptaan dewa dan oleh karena itu bersifat sakral. Akan tetapi, kesakralan dunia yang dijadikan sebagai tempat tinggal itu harus selalu dijaga, yakni dengan melakukan reaktualisasi penciptaan seperti yang dilakukan oleh Dewa.

Dalam menentukan waktu kapan yang semestinya dilakukan oleh manusia

religius dalam mereaktualisasi penciptaan dunia, maka itu pun tidak bisa dilakukan sembarangan. Waktu tidak homogen, paling tidak ada tiga pembagian waktu, yaitu waktu kerja, waktu perayaan, dan waktu temporal. Waktu kerja adalah waktu saat manusia memasuki rutinitas sehari-hari seperti waktu saat bekerja yang monoton; waktu perayaan adalah waktu perayaan tertentu yang dilaksanakan secara periodik, seperti ketika manusia melaksanakan pesta uang tahun; dan waktu temporal adalah waktu dengan intensitas yang berbeda-beda, seperti waktu penyela, saat manusia mendengarkan musik, jatuh cinta, menunggu atau bertemu dengan kekasih hati.

Dewa menciptakan dunia pada waktu tertentu dan itu menjadi waktu yang sakral. Waktu yang sakral itu tidak hadir setiap saat. Ia hanya terjadi satu kali dalam satu tahun. Oleh karena itu, ketika manusia akan melakukan peniruan penciptaan dunia untuk menyucikan kembali dunianya tempat tinggal, selain harus menentukan pusat, juga harus dilaksanakan pada saat Dewa pertama kali melakukan penciptaan dunia.

Dilihat dari sudut pandang penciptaan dunia, seperti yang diungkapkan Eliade, maka *Hajat Laut* dapat dilihat sebagai waktu perayaan yang mereaktualisasi penciptaan kosmos. Laut adalah sebuah dunia, awalnya adalah sebuah kekacauan. Dalam pandangan Hindu Bali misalnya, laut adalah sebuah dunia yang dihuni oleh makhluk-makhluk jahat.

Seperti sudah dikatakan, melarung sesaji dilaksanakan di tengah laut. Penentuan tengah laut tentu saja bukan seperti

perhitungan geometris, namun ditentukan berdasarkan kebiasaan yang sudah dilakukan secara berulang-ulang. Karena dilakukan secara berulang tiap tahun, maka para nelayan tahu mana yang disebut dengan pusat tersebut. Di pusat itulah dibuang dan ditenggelamkan kepala kerbau dan kambing, sebagai pengulangan penciptaan kosmis yang dilakukan oleh Dewa.

Dalam melihat *Hajat Laut* di Pangandaran, sudah tentu kehadiran sosok Nyi Roro Kidul tak bisa diabaikan. Meskipun dalam mitos-mitos yang ada di berbagai daerah tidak disebutkan bahwa sosok mistis ini sebagai pencipta dunia, namun masyarakat di Pantai Selatan laut Jawa ini umumnya memandang bahwa Nyi Roro Kidul penguasa lautan yang mampu menciptakan keteraturan di lautan, atau mungkin sebaliknya, kekacauan, dan tentu saja juga membantu memberi para nelayan keberlimpahan hasil tangkapan ikan di laut. Dengan kata lain, sosok Nyi Roro Kidul merupakan manifestasi dari penguasa laut yang menciptakan laut sebagai kosmos, sehingga aman untuk diarungi. Akan tetapi, keteraturan laut yang aman itu, harus senantiasa reaktualisasi penciptaannya pada saat pertama kali dilakukan oleh penguasa laut. Oleh sebab itu, dilaksanakanlah *Hajat Laut* pada hari tertentu, waktu saat pertama kali sang penguasa laut itu terlibat bertanding dengan makhluk laut yang menimbulkan kekacauan, untuk menciptakan kosmos yang aman dengan kehidupan manusia.

Catherine Bell (1992, hlm.: 182) menyatakan bahwa "*ritual has generally been thought to express beliefs in symbolic ways for*



Gambar 2. Hajat Laut dalam Kemasan Festival yang dihadiri oleh Bupati Kabupaten Pangandaran.
(Sumber : Dokumentasi Yanti Heriyawati, 2019)

the purposes of their continual reaffirmation and inculcation". Hajat Laut sebagai peristiwa ritual merefleksikan sistem keyakinan masyarakat yang diwujudkan secara simbolik. Kepala kerbau yang dilarung ke tengah laut dalam rangkaian ritual Hajat Laut merupakan bentuk simbol, yang ditafsirkan sebagai upaya masyarakat untuk menggambarkan kembali proses penciptaan kosmos pertama kali saat makhluk sakti melawan kekuatan-kekuatan jahat. Kepala kerbau dan kambing bukanlah sekadar persembahan korban, tapi jika dilihat dari sudut pandang penciptaan dunia seperti yang terdapat dalam mitos-mitos umat manusia di hampir seluruh dunia, adalah sebagai gambaran bagaimana makhluk sakti itu, atau dalam hal ini Nyi Roro Kidul, memotong-motong makhluk jahat itu dalam rangka menciptakan dunia yang aman untuk ditinggali. Laut adalah sebuah ruang. Ruang itu memberikan penghidupan kepada para nelayan. Oleh karena itu, nelayan harus merasa aman saat berada di lautan. Laut harus ditaklukan. Keganasan laut harus ditransendensi. Penciptaan ulang terhadap penciptaan kosmos adalah sebuah

upaya transendens manusia religius terhadap kondisi-kondisi laut yang menjadi tempat bekerjanya.

Saat masyarakat meninggalkan kepercayaan lama dan menjadi penganut agama Islam, pandangan-pandangannya mengenai kosmos dan makhluk-makhluk gaib seperti Nyi Roro Kidul, tidaklah hilang begitu saja. Banyak dari anggota masyarakat yang tetap melaksanakan kegiatan-kegiatan ritual yang berhubungan dengan kepercayaan lamanya tersebut. Sudah barang tentu hal ini menimbulkan ketegangan-ketegangan di antara anggota masyarakat itu sendiri. Bagi orang yang taat terhadap agama (Islam), kegiatan melarung kepala kerbau dan kambing dianggap sebagai kegiatan musyrik, menduakan Tuhan. Adapun bagi masyarakat yang lebih cair, artinya meskipun menganut agama Islam tetapi tetap melaksanakan ritual-ritual lama, Upacara *Hajat Laut* tidak bertentangan dengan agama. *Hajat Laut* dianggap sebagai kegiatan ungkapan rasa syukur kepada Sang Pencipta karena mereka telah diberi hasil tangkapan ikan yang berlimpah selama bekerja di laut.

Sebagai upaya meredakan ketegangan di antara kedua pandangan tersebut, tampaknya bentuk kegiatan *Hajat Laut* yang ada sekarang adalah bentuk hasil dari kompromi. Tablig akbar dari pemuka agama Islam, pembacaan doa dan ayat-ayat Alquran sebelum kegiatan melarung dilaksanakan, merupakan unsur tambahan dalam rangka mengkompromikan perbedaan-perbedaan yang berkembang di masyarakat. Begitu pula penentuan waktu satu Muharram sebagai waktu perayaan,

tampaknya bukan waktu yang sesungguhnya ketika pertama kali *Hajat Laut* dilaksanakan. Seperti sudah diungkapkan, Upacara *Hajat Laut*, jika dilihat dari artefak-artefaknya yang masih tersisa, maka dapat diperkirakan bahwa kegiatan itu berasal dari kepercayaan leluhur orang-orang laut sebelum datangnya agama Islam. *Hajat Laut* dirayakan pada waktu yang sakral, yakni waktu periodik yang dipercaya sebagai waktu pertama kali penguasa laut menata dunia menjadi kosmos. Agar terlihat tidak sebagai kegiatan yang tidak bertentangan dengan agama Islam, bisa diduga bahwa waktu perayaan itu dialihkan ke waktu perayaan yang dianggap suci oleh umat Islam. Meskipun begitu, bahwa waktu adalah tidak homogen, ada waktu-waktu periodik yang dianggap sakral, waktu saat pertama kali Sang Pencipta menandai sesuatu, masih tetap terasa dalam *Hajat Laut*, baik yang terjadi di Pangandaran maupun di tempat lainnya.

Dinamika Paradigma *Hajat Laut*

Hajat Laut merupakan ritual manusia religius yang dilakukan untuk mereaktualisasi penciptaan pertama kali dunia oleh Sang Pencipta. Ritual itu merupakan kegiatan suci, sebab melalui kegiatan itu kosmos tetap dijaga kesakralannya. Menurut Eliade (2002, hlm. 61), manusia religius hanya bisa hidup dalam dunia yang sakral, sebab hanya dalam dunia yang sakral mereka bisa mengada. *Hajat Laut*, jika menggunakan bahasa Eliade, adalah kegiatan yang mencerminkan kebutuhan ontologis manusia religius yang tidak terpuaskan. Dia harus memiliki

orientasi agar bisa tetap ada di ruang yang telah terpetakan. Ruang yang tidak terpetakan adalah kekacauan dan itu sangat mengerikan, sebab kekacauan berkaitan dengan ketiadaan. Oleh sebab itulah *Hajat Laut* diadakan. Melalui upacara *Hajat Laut*, manusia religius memetakan kembali ruang yang sakral itu, sehingga kelak ketika melaksanakan kegiatan seperti mencari ikan di laut manusia religius tidak tersesat pada ruang-ruang yang tak terpetakan. Ketersesatan pada ruang yang belum terpetakan berarti masuk ke dalam kekacauan, dan hal itu berarti ia masuk ke dalam dunia kematian.

Penghayatan religius serupa di atas kini nyaris hilang dari dalam orang-orang yang hidup di jaman sekarang. Kini mereka hidup dengan pandangan yang lebih pragmatis, melihat apa pun dari segi kepraktisan dan fungsional. Bagi mereka dunia dan waktu adalah homogen, meskipun pada saat-saat tertentu, mereka pun menghayati beberapa waktu periodik sebagai waktu yang memiliki keistimewaan.

Kepraktisan dalam memandangi hidup tampak pula dalam *Hajat Laut* yang dilaksanakan di Pangandaran. Meskipun sisa-sisa religiusitasnya masih terasa dalam beberapa bagian upacara, tetapi secara umum kegiatan seremonial jadi sasaran sumber ekonomi. Tujuan utama kegiatan itu adalah untuk mendatangkan wisatawan, baik dalam negeri maupun luar negeri, sebanyak mungkin ke Pangandaran. Oleh karena itu, *Hajat Laut* dikemas sedemikian rupa, agar orang-orang yang hadir bisa menikmatinya sebagai hiburan. Jika awalnya *Hajat Laut*

bertujuan untuk menghadirkan kembali peristiwa penciptaan primordial, maka pada perkembangan selanjutnya tujuan itu berubah menjadi bagaimana kemas dan estetika *Hajat Laut* memiliki nilai jual bagi wisatawan.

Oleh karena itu, meskipun ada pertentangan dengan pemuka-pemuka agama, *Hajat Laut* tetap dipertahankan oleh pemerintah setempat, sebab peristiwa itu bisa menambah pendapatan daerah Pangandaran. Sektor pariwisata terus ditingkatkan agar para wisatawan bisa berbondong-bondong datang. *Hajat Laut* adalah salah satu peristiwa yang disokong oleh pemerintah setempat sebagai alat untuk mendapatkan keuntungan secara ekonomis akibat dari banyaknya para wisatawan yang datang ke Pangandaran.

Tampak perkembangan paradigma terhadap *Hajat Laut*. Jika awalnya dilaksanakan sebagai ritual keagamaan, kini peristiwa itu dijadikan sebagai alat untuk mendatangkan wisatawan. Dalam pergeseran paradigma, seperti yang diungkapkan Kuhn, maka harus terjadi situasi kekacauan atau anomali, sebelum masuk dan mapan ke dalam paradigma baru. Pertanyaannya, di manakah letak situasi anomali itu dalam *Hajat Laut* yang dilaksanakan di Pangandaran?

Hajat Laut di Pangandaran, sebelum sampai pada posisi mapan seperti sekarang, terlebih dulu masuk ke dalam situasi kacau atau anomali, terutama saat terjadi pertentangan dengan para pemuka agama. Menurut para pemuka agama, *Hajat Laut* bukanlah cara-cara Islami dalam mendekatkan diri dengan sang Pencipta, sebab ia tidak pernah diajarkan oleh Nabi Muhammad SAW. *Hajat*

Laut lebih mendekati pada kegiatan syirik, yang menduakan Sang Pencipta. Perbedaan pendapat ini menghasilkan suatu kekacauan, misalnya dengan diobrak-abriknya persiapan dan peralatan ritual sebelum melarung ke laut. Namun setelah ada tawar menawar antara pihak pemerintah, pemuka agama, dan tokoh-tokoh masyarakat, akhirnya diambil kompromi, yakni *Hajat Laut* mesti memasukkan unsur-unsur Islami, seperti pengajian, tablig akbar, atau pelantunan doa, sehingga dalam peristiwa itu unsur yang tak sesuai dengan ajaran-ajaran Islam menjadi tereliminir. Kini dalam peristiwa *Hajat Laut* Pangandaran, tak lagi dipersoalkan keabsahannya. Umumnya para pemuka agama sudah menerima kehadirannya sebagai ajang ucapan syukur kepada Tuhan Yang Maha Esa yang telah melimpahkan keselamatan dan kesejahteraan bagi masyarakat Pangandaran.

PENUTUP

Hajat Laut sebagai artefak budaya maritim melewati dinamika perubahan masyarakatnya. Perubahan pola pikir tentu juga dipengaruhi oleh perubahan lingkungan dan kebutuhan. *Hajat laut* sebagai sebuah peristiwa ritual dengan seluruh nilai-nilai kesakralan yang melekatnya, kini mengalami proses adaptasi sesuai dengan kebutuhan manusianya. Ritual dalam konteks saat ini dimaknai sebagai bentuk ucap syukur para nelayan sekaligus merupakan pesta kultural yang dapat dinikmati oleh masyarakat yang lebih luas, sehingga menjadi daya tarik wisatawan. *Hajat laut* diselenggarakan

berdasarkan hasil kompromi antara masyarakat dengan pemerintah. Kearifan lokal yang terus dipertahankan senyatanya merupakan daya tarik untuk mengembangkan pariwisata di Pangandaran. Aktualisasinya melalui kemasan peristiwa ritual dalam bentuk festival yang lebih akrab dapat diapresiasi oleh generasi sekarang.

Secara bersamaan kebutuhan yang adikodrati, kebutuhan kultural, dan ekonomi pariwisata dapat terpenuhi dalam ritual *Hajat Laut* yang kini dapat dipromosikan sebagai festival masyarakat maritim di Pangandaran. Dengan begitu, tatanan kehidupan ekonomi dapat berjalan sesuai dengan kebutuhan. Begitu pula secara sosial priksi-priksi yang bermunculan sebagai bentuk perdebatan berkembang menjadi sebuah dialog yang mengarah pada tujuan kemaslahatan, kesejahteraan, dan kerukunan masyarakat laut.

Ucapan Terima Kasih

Tulisan ini merupakan hasil penelitian Terapan yang didanai oleh DRPM Ditjen Penguatan Riset dan Pengembangan, Direktorat Riset dan Pengabdian Kepada Masyarakat, Kementerian Ristek Dikti Republik Indonesia. Terima kasih juga disampaikan kepada LPPM ISBI Bandung atas segala dukungannya. Secara takjimi ucapan terima kasih juga disampaikan kepada masyarakat Pantai Utara dan Selatan Jawa Barat, para nelayan, narasumber, Dinas-Dinas budaya dan pariwisata di Jawa Barat, serta para

leluhur yang telah turut dalam memberikan kelancaran dalam proses penelitian ini.

Daftar Pustaka

Artikel

- Akbar, Taufik dan Mi'rojul Huda. (2017). Nelayan, Lingkungan, dan Perubahan Iklim (Studi Terhadap Kondisi Sosial Ekonomi Pesisir Di Kabupaten Malang). *Wahana*, 68 (1), 27-38.
- Gayatri, Dyah Puspitasari, Setiawan Sabana dan Hafiz Azis Ahmad . (2016). Narasi Cahaya Kearifan Lokal Dalam Film Sang Pencerah Karya Hanung Bramantyo . *Panggung*, 26 (4), 364-374).
- Komariah, Kokom dan Priyo Subekti. 2016. Peran Humas dalam Pengembangan Pantai Pangandaran sebagai Destinasi Ekowisata melalui Kearifan Lokal Masyarakat Pangandaran. *Kajian Komunikasi*, 4 (2), 173-184.
- Nero Sofyan, Agus, dkk. (2018). Kerajinan Payung Geulis sebagai Kearifan Lokal Tasikmalaya. *Panggung*, 28 (4), 388-402.
- Perbawasari, Susie dan Evi Novianti. (2016). Strategi Komunikasi Pemerintah Kabupaten Pangandaran dalam Pengembangan Ekonomi Kerakyatan melalui Sektor Pariwisata di Kabupaten Pangandaran. *Komunikatif*, 5 (2), 1-17.
- Sobana, Cece dkk. (2018). Toponimi Nama Tempat Berbahasa Sunda di Kabupaten Banyumas. *Panggung*, 28 (2), 148-160.
- Syarifuddin, Didin dan Lisna Nurlatipah. (2015). Daya Tarik Wisata Upacara Tradisional Hajat Laut Sebagai Nilai Budaya Masyarakat Batu. *Manajemen Resort & Leisure*, 12 (1), 100-110.

Buku

- Bell, Catherine. (1992). *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York. Oxford University Press.
- Garrard, Judith. (2011). *Health Sciences Literature Review Made Easy*. London: Jones & Bartlett Learning

Buku Terjemahan

- Creswell, John W. (2009). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixe*

Methods Approaches. Diterjemahkan oleh Achmad Fawaid. 2014. *Research Design: Pendekatan Kualitatif, Kuantitatif, dan. Mixed*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

- Denzin, Norman K. (1997). *Handbook of Qualitative Research*. Diterjemahkan oleh Dariyanto, dkk. 2009. *Handbook of Qualitative Research*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Eliade, Mircea. (1959). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Diterjemahan oleh Nuwanto. 2002. *Sakral dan Profan*. Yogyakarta: Fajar Pustaka Baru.
- Kuhn, Thomas Samuel. (1963) *The Structure of Scientific Revolutions*. Terjemahan. 1989. *Peran Paradigma Dalam Revolusi Sains*. Bandung: Rosda.

Skripsi

- Maelan, Endra. (2013). *Fungsi Ritual Sedekah Laut Bagi Masyarakat Nelayan Pantai Gesing Gunung Kidul di Tengah Arus Perubahan Sosial*. Skripsi. (Sarjana) Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga, Yogyakarta.

Pustaka Laman

- Widiyastuti, Ken. (2018). *Tradisi Labuhan bagi Masyarakat Nelayan Tegalsari Tegal*. <https://core.ac.uk/download/pdf/11736699.pdf>. Diakses tanggal 11 Desember 2018.

Website/Laman

- <https://finance.detik.com/berita-ekonomi-bisnis/d-3413124/berapa-jumlah-nelayan-di-ri-ini-kata-susi>. Diakses tanggal 11 Desember 2018.
- <https://kkp.go.id/artikel/2233-maritim-indonesia-kemewahan-yang-luar-biasa>. Diakses tanggal 11 Desember 2018.
- <https://www.westjavainc.org/municipal/kabupaten-pangandaran/>. Diakses tanggal 11 Desember 2018.
- https://id.wikipedia.org/wiki/Kabupaten_Pangandaran. Diakses tanggal 10 Desember 2018.

Kajian *Rupabheda*: Tokoh-tokoh *Sri Tanjung* pada Relief Candi Penataran

Wegig Murwonugroho, Miftakhuddin

Magister Desain, Fakultas Seni Rupa & Desain, Universitas Trisakti

Jl. Kyai Tapa No.1 Jakarta Barat 11440, Tlp. 0818922342

Magister Pendidikan Dasar, Universitas Negeri Yogyakarta

Jl. Colombo No.1 Yogyakarta 55281, Tlp. 08970647260

E-mail: wegig@trisakti.ac.id, miftakhuddin.2018@student.uny.ac.id

ABSTRACT

Sri Tanjung's reliefs are displayed on the exterior wall of the second terrace of Penataran Temple, East Java. The community believes it narrative lifts the story of the Banyuwangi legend from Middle Javanese era. There are figures of Sri Tanjung following the signifier of trees, animals, and natural forms in decorative style. Some studies have tried to interpret relief from the other perspective. Rupabheda exists as aesthetic theory which forms the basis of the new interpretation method. Through the semiotic method, relief is assumed to be a representation of signs and symbols (consisting of signifier and signified). The analysis is done by connecting these elements with denotatum, ground, and interpretant. Rupabheda analysis manages to examine the shift in the meaning of various signs found in Hindu statues. This study found a renewal of meaning in the identification of figures. Sri Tanjung's relief visualization has disguised the icons of Middle Javanese culture of Hindu statues' relief. This study found that this relief has included a narrative of a different local story from the epic Mahabarata-Ramayana in the Hindu architectural site.

Keywords: *Rupabheda, Relief, Sri Tanjung, Semiotic*

ABSTRAK

Relief *Sri Tanjung* terpampang pada dinding luar pendapa teras ke-dua Candi Panataran, Blitar, Jawa Timur. Masyarakat meyakini, narasi relief tersebut mengangkat cerita legenda Banyuwangi zaman Jawa Pertengahan. Di dalam relief terlihat adanya figur-figur dalam lakon cerita *Sri Tanjung* berikut penanda pepohonan, hewan, atau bentuk alam lain dalam gaya dekoratif. Beberapa penelitian telah berusaha menafsir relief dari sisi yang lain. Tetapi *Rupabheda* hadir sebagai teori estetika yang menjadi dasar penafsiran yang baru. Melalui metode semiotika, relief diasumsikan sebagai representasi tanda dan simbol (terdiri atas *signifier* dan *signified*). Analisis dilakukan dengan menghubungkan unsur-unsur tersebut dengan *denotatum, ground, and interpretant*. Analisis *Rupabheda* berhasil menelaah pergeseran makna dari beragam tanda yang terdapat pada arca Hindu. Penelitian ini menemukan adanya kebaruan makna dalam identifikasi tokoh-tokoh di dalam relief. Visualisasi relief cerita *Sri Tanjung* telah menyamarkan ikon budaya Jawa Pertengahan dalam relief arca Hindu. Temuan penelitian ini menunjukkan bahwa relief *Sri Tanjung* telah memasukkan narasi cerita lokal yang berbeda dengan epik Mahabarata – Ramayana dalam situs bangunan Hindu

Kata Kunci: *Rupabheda, Relief, Sri Tanjung, Semiotik*

PENDAHULUAN

Relief *Sri Tanjung* terpampang di dinding pendapa teras ke-dua Candi Penataran. Situs bersejarah yang berdiri pada tahun 1320

masehi ini, menampilkan bentuk abstrak¹ figur manusia dengan beragam tanda dan simbol. Terlihat visualisasi pepohonan, hewan, bangunan, dan alam. Bentuk-bentuk abstrak

dekoratif pada relief ini telah menghasilkan beragam penafsiran. Narasi relief *Sri Tanjung* bermula dari kidung ruwatan penyucian diri yang kemudian berkembang menjadi cerita Panji. Adegan dalam relief *Sri Tanjung* menceritakan kesetiaan *Sri Tanjung* kepada suaminya *Sidapaksa* (Susetyo, 2002, hlm 87). Relief *Sri Tanjung* tidak hanya ada di Candi Penataran. Beberapa relief juga ditemukan di Candi Surawana Kediri, Candi Jabung di Probolinggo, dan Candi Bajang Ratu di Mojokerto. Penelitian ini berfokus pada relief *Sri Tanjung* yang ada di Candi Penataran di Blitar.

Kieven (2004, hlm. 4) di dalam tulisannya, *Simbolisme Cerita Panji dalam Relief-Relief di Candi Zaman Majapahit dan Nilainya pada Masa Kini*, menyebutkan bahwa relief yang ada di Candi Penataran adalah figur Panji Asmarabangun dengan Putri Galuh Candrakirana. Terdapat adegan yang menggambarkan: a) relief pria dan perempuan duduk dengan sikap tubuh saling bermesraan; b) perjalanan figur pria bertopi (tekes) bersama punakawan atau Kadeyan-Kertolo dan Jurudeh; c) sikap tubuh yang menggambarkan hubungan seksual; d) pertemuan dengan pertapa; dan e) menyeberang perairan dengan menaiki ikanⁱⁱ. Analisis Kieven terhadap relief *Sri Tanjung* merujuk pada lakon Panji Asmarabangun dengan Putri Galuh Candrakirana. Analisis ini berbeda dengan dongeng yang tersebar di masyarakat. Relief *Sri Tanjung* di Candi Penataran menurut masyarakat lokal adalah perwujudan dari kidung yang telah menjadi legenda Banyuwangi (Ibu kota Kerajaan Blambangan). Poerbatjaraka (Sedyawati, 2001,

hlm. 4) menegaskan bahwa cerita *Sri Tanjung* berasal dari kitab-kitab dalam kelompok bahasa Jawa Pertengahan yang tersaji dalam bentuk puisi atau kidung, di antaranya: Dewaruci, Sudamala, Panji Anggraeni, dan *Sri Tanjung* itu sendiriⁱⁱⁱ.

Menurut Rustarmadi (2014, hlm. 175), di dalam relief *Sri Tanjung* pada Candi Penataran, tokoh yang menggunakan topi tekes adalah: Sidapaksa, Sang Satyawan, dan Gagang Aking^{iv}. Analisisnya juga menegaskan bahwa tokoh Sidapaksa berperan sebagai tokoh utama dalam cerita *Sri Tanjung*. Akan tetapi, pada analisis Kieven (2004, hlm. 4) mengidentifikasi bahwa figur yang digambarkan adalah: Kartolo dan Punakawan yang terdapat di Candi Kendalisodo, Gunung Penanggungan. Menurut Kieven, relief ini penggambaran Panji Asmarabangun dengan Putri Galuh Candrakirana. Figur-figur serupa yang menjadi objek penelitian Kieven juga terdapat dalam relief Candi Jabung di Ponorogo, Candi Surawana di Kediri, dan Candi Miri Gambar di Tulung Agung. Selanjutnya, Kieven menanggapi:

"... terdapat alur penceritaan yang sama dalam cerita Panji, yaitu perpisahan, saling mencari, dan menyatu, adalah ciri khas untuk semua cerita Panji. Namun ada perbedaan antara medium gambar dan medium sastra: Dalam cerita Panji sebagai karya sastra sering muncul adegan peperangan, sedangkan dalam gambar relief yang saya teliti, tokoh Panji sama sekali tidak bertindak sebagai prajurit yang berperang." (Kieven, 2014, hlm. 4)^v.

Analisis Kieven mengenai cerita Panji, menunjukkan sastra Panji adalah salah satu contoh khas dari kreativitas pada zaman pertengahan Jawa Timur. Baik naskah maupun versi lisannya diciptakan pada waktu itu tidak didasarkan pada sastra India^{vi}. Kemiripan cerita inilah yang kemudian menghasilkan penafsiran terhadap relief *Sri Tanjung*. Sementara itu bentuk visual relief-relief *Sri Tanjung* mengarah ke bentuk abstrak dekoratif yang menyulitkan pengamat untuk membaca setiap adegannya. Terlebih lagi, analisis Kieven mengenai relief *Sri Tanjung* sebagai Panji Asmarabangun berlawanan dengan pendapat para ahli lainnya, walaupun pada dasarnya ia mengungkapkan penghargaannya terhadap kemandirian sastra Jawa di zaman Majapahit, berupa kidung *Sri Tanjung* yang menggunakan bahasa Jawa Pertengahan (Sedyawati, 2001, hlm 4). Perbedaan penafsiran ini membuka peluang untuk dilakukan penafsiran ulang terhadap relief *Sri Tanjung* menggunakan pendekatan yang berbeda.

Metode interpretasi yang dilakukan oleh peneliti terhadap suatu relief ada kemungkinan berbeda dengan konsep yang digagas pencipta. Pematung pada proses kreatifnya melakukan ritual prosesi yoga untuk menyatukan diri dengan calon ciptaannya (Harto, 2014, hlm. 28; Istanto & Syafii, 2017, hlm. 20; Wirjosuparto, 1956, hlm. 7). Di dalam kitab *Manasara*, Uku mengenai tata arsitektur, menyebutkan motif relief yang tepat. Hanya disebutkan bahwa situs candi dapat dihiasi dengan pahatan (Jordaan, 2009, hlm. 121). Kesenjangan ini perlu dijumpai oleh sebuah pisau analisis yang lebih tajam

dan tepat sasaran, yaitu *Rupabheda*.

Penelitian interpretatif terhadap relief *Sri Tanjung* di Candi Penataran dengan metode analisis *Rupabheda* perlu dilakukan untuk menjawab permasalahan: 1) Bagaimana kaidah estetika Hindu diterapkan pada relief Candi pada zaman Jawa Pertengahan (abad 11-15 M)?; 2) Bagaimanakah proses peralihan estetik budaya Hindu ke budaya Jawa Pertengahan?. Melalui penelitian ini, diperoleh pemaknaan baru terhadap relief *Sri Tanjung* di Candi Penataran. Gambar relief yang berkarakter naratif-dekoratif di sana dapat mengidentifikasi perbedaan pengodean tanda.

METODE

Metode penelitian menggunakan metode semiotika, di mana relief dipandang sebagai sesuatu yang mempresentasikan tanda dan simbol. Tanda atau simbol yang dipresentasikan, menurut Saussure, terdiri atas penanda (*signifier* atau artikulasi suara atau bentuk visual) dan petanda (*signified* atau makna). Lebih lanjut, simbol akan berfungsi apabila unsur-unsur tanda saling berhubungan, antara: a) objek (*denotatum*) suatu keadaan yang ditampilkan melalui tanda; b) latar belakang (*ground*) yang dimiliki oleh penafsir tanda; dan c) subjek (*interpretant*)^{vii}. Subjek yang ditafsirkan terhadap objek dan latar belakang akan memunculkan pengertian tanda pada benak orang yang menggunakan tanda, sehingga tanda yang orisinal dapat berkembang menjadi tanda baru. Dalam analisis Barthes, dikatakan sebagai tataran

denotasi dan konotasi. Denotasi adalah tanda yang sebenar-benarnya dan memperoleh pengakuan sosial. Sedangkan makna konotasi merupakan petanda yang memiliki keterbukaan makna secara implisit. Artinya, tidak langsung dan tidak pasti, sehingga terbuka atau membuka kemungkinan untuk penafsiran-penafsiran baru^{viii}. Melalui metode ini, akan ditemukan makna-makna baru dalam suatu simbol atau tanda. Sebagaimana halnya dalam penelitian Supriatna (2014, hlm, 280) yang berhasil menemukan makna-makna interpretatif dalam suatu karya seni, bahwa suatu aksesoris atau ornamen yang melekat pada karya seni tidak saja bersifat estetis, melainkan menjadi bagian dari narasi karya seni itu sendiri. Demikian pula penemunya makna baru dalam ukiran Gorga oleh Sianipar, et. al (2015).

HASIL DAN PEMBAHASAN

Kajian *Rupabheda* dalam Pembacaan Gambar

Dalam kaidah estetika Hindu, terdapat 6 (enam) kriteria untuk menciptakan relief sebagai bentuk karya seni (Istanto, 2018, hlm. 158; Jamharil, 2010, hlm. 141). Keenamnya adalah: *Sadrsya*, *Pramana*, *Warnikabhangga*, *Bhawa*, *Lhawa*, dan *Rupabheda* (Gandhi, 2010, hlm. 57; Sedyawati, 1981, hlm. 14). Meski demikian, hanya ada 3 (tiga) kaidah yang mendasari analisis terhadap ciri khas setiap tokoh dalam relief *Sri Tanjung*, antara lain: *Pramana*, *Lhawa*, dan *Rupabheda*. *Pramana* artinya kesesuaian ukuran dalam figur-figur yang berusaha diwujudkan. *Lhawa* berarti daya pesona sebagai ekspresi yang

membangun makna transendental. Hadirnya *Lhawa* dalam suatu karya seni, menurut Sumardjo (2000, hlm. 26), akan menimbulkan kesan yang mendalam pada penikmat, bahkan bisa memengaruhi batinnya. Sedangkan *Rupabheda* artinya pembedaan bentuk atau karakter. Maksudnya, bentuk-bentuk yang digambarkan harus dapat segera dikenali oleh orang yang melihatnya (Sedyawati: 1981, hlm. 48). Inilah ciri ikonografi yang khas dan paling menonjol dalam suatu karya seni berbentuk relief (Munandar, 2018, hlm. 45-53)

Berbeda dengan teknik interpretasi ikonografi Panofsky (1971) yang digunakan oleh Adnyana, et. al (2017) dan Adnyana, et. al (2018) untuk mengungkap multinarasi yang dalam pada relief Yeh Pulu, perspektif *Rupabheda* lebih tepat dipakai untuk meneliti peralihan dari Hindu ke Jawa Pertengahan, dikarenakan *Rupabheda* menampilkan variasi yang mendalam dan terperinci dalam seluruh keragaman. Misalnya manusia dan tipe penjelmaannya sebagai dewa, dewi, raja, ratu, rakyat jelata, dan binatang (Sharma, 2016, hlm. 35). Terlebih lagi menurut penelitian Mustaqin (2017, hlm. 374), suatu relief atau ukiran bisa saja mempunyai beberapa dimensi yang diselesaikan dengan teknik simplifikasi dan deformasi. Salah satu contohnya adalah patung Liong di kuil Tay Kak Sie, di Semarang, yang merupakan bentuk imitatif dari binatang mitologi Cina. Penelitian Mustaqin (2017, 378) juga mengungkapkan, bahwa ornamen dalam patung Liong tersebut menggambarkan amarah, ambisi, dan ketegasan. Lebih lanjut, ia juga menegaskan bahwa penggambaran patung beserta ornamennya tersebut lebih

banyak dipengaruhi oleh beberapa faktor, termasuk seniman pembuatnya, budaya yang dianut, pengaruh atas asal usulnya dari dinasti Ming, lokasi kelenteng, dan kepercayaan.

Temuan-temuan semacam inilah yang perlu diperhatikan sebagai alasan penggunaan *Rupabheda* untuk pembacaan gambar relief candi Penataran. Sebab, *rupabheda* pada dasarnya adalah pengetahuan tentang penampilan (Sherma, 2016, hlm. 35). Objek dari suatu subjek diklasifikasikan sebagai jiwa yang berarti hidup, dan ajiwa yang berarti tidak hidup. Untuk kategori hidup, terbagi menjadi tiga: *Uttam* (kategori semua karakter unggul, seperti: dewa, dewi, raja); *Madhyam* (kategori permaisuri); dan *Adham* (kategori setan dan semua yang menjijikkan atau tampak jelek). Sedangkan yang tidak hidup adalah seluruh latar belakang dan benda-benda pendukung, seperti: gunung, awan, batu, dan lain-lain. *Rupa* berarti bentuk (baik visual maupun mental) dan *bheda* berarti diferensiasi atau karakterisasi, seperti perbedaan antara bentuk insting kehidupan dan keindahan. Demikian juga bentuk-bentuk yang tidak memiliki keindahan dan tidak memiliki kehidupan.

Rupabheda terdiri dari pengetahuan tentang karakteristik khusus benda-benda (alami atau buatan manusia). Misalnya, perbedaan penampilan antar banyak jenis pria, wanita atau benda alami sekaligus sifat-sifat yang menyertainya. Praktis, mempergunakan *Rupabheda* dalam suatu aktivitas ilmiah akan memungkinkan seseorang untuk dapat melihat dan menggambarkan segala sesuatu sebagaimana adanya dan sebagaimana mereka tampak secara visual maupun mental

(Sharma, 2016, hlm. 35).

Oleh karena itu, penelitian ini khusus menganalisis relief *Sri Tanjung* di Candi Penataran menggunakan teori estetika *Rupabheda*. Pada tahap selanjutnya, relief *Sri Tanjung* dianalisis menggunakan teori Geertz (2000, hlm. 3) mengenai *thick description* terhadap kebudayaan. Pendekatan tersebut diaplikasikan melalui penafsiran simbol makna kultural secara mendalam dan menyeluruh dari perspektif para pelaku kebudayaan itu sendiri. Sebab, kebudayaan adalah sesuatu yang semiotik dan bersifat semiotis, di mana hal-hal yang berhubungan dengan simbol diberlakukan oleh masyarakat yang bersangkutan (Geertz, 2000, hlm. 3).

Kajian analisis *Rupabheda* digunakan dalam penafsiran relief *Sri Tanjung*, dengan dua pertimbangan berikut. Pertama, relief sebagai bentuk ilustrasi abstrak dekoratif kurang terlihat secara jelas. Menurut kidung *Sri Tanjung*, sebagaimana disampaikan juga oleh Atmodjo (1978, hlm. 4) dan Endraswara (2013, hlm. 151), tokoh bernama Sri Tanjung adalah sosok wanita ideal bagi masyarakat Jawa. Ia jelita, tinggi semampai, luwes, dan memesonakan. Tokoh Sidapaksa merupakan ksatria yang tampan, perkasa, santun, rendah hati, dan berbudi luhur.

Adapun tokoh Raja Sulakrama memiliki karakter pribadi yang rakus, serakah, sombong, dan berwatak dengki. Sedangkan tokoh Begawan Tambapetra ialah orang yang sabar dan menjunjung tinggi moralitas. Ciri-ciri karakter tersebut hampir tidak nampak jika dilihat dari bentuk visual relief *Sri Tanjung*.



Gambar 1. Sungkem sebagai penghormatan kepada yang dituakan atau orang tua
(Sumber: wikiwand.com)

Kedua, terjadi beragam penafsiran terhadap beberapa adegan pada relief Sri Tanjung. Sebagai contoh, gambaran seorang perempuan bersandar di dada laki-laki (Gambar 1). Kieven (2004, hlm. 4) menafsirkan gambaran itu sebagai adegan laki-laki dan perempuan dalam sikap tubuh berhubungan seksual^{ix}. Sedangkan Pratiwi (2016, hlm. 63) menafsirkan adegan tersebut sebagai posisi sungkem (menyembah dengan rasa hormat), yang telah menjadi kebiasaan yang dilakukan masyarakat Jawa. Umumnya dilakukan sebagai simbol penghormatan dan kepatuhan oleh istri kepada suami atau oleh anak atau yang lebih muda kepada orang tua^x. Fungsi inilah yang oleh Sunaryo (2009, hlm. 4) disebut sebagai fungsi simbolis. Interpretasi atas relief ini menegaskan bahwa telah terjadi peralihan dari budaya Hindu ke budaya Jawa Pertengahan. Di mana perempuan Jawa dalam periode Klasik Tua mempunyai kedudukan yang sama dengan pria (Indradjaja, 2017, hlm. 106).

Hirarki Keruangan di Candi Penataran

Candi Penataran ditemukan pada 1815 oleh Sir Thomas Stamford Raffles (1781-1826), Letnan Gubernur Jendral kolonial Inggris yang berkuasa di Nusantara pada 1811-1816. Raffles bersama dengan Dr. Horsfield telah membukukan penemuan ini dalam bukunya *The History of Java* (1817). Nama Penataran, merujuk pada pustaka Kidung Margasmara, dalam Kakawin Nagarakertagama tahun 1380 Saka atau 1458 Masehi, yang disebut Palah (Nagarakertagama pupuh XVII, pupuh LXI: 02, pupuh LXXVIII: 02)^{xi}.

Bangunan menempati areal tanah seluas 12.946 persegi^{xii}, yang terdiri atas beberapa situs, sehingga lebih tepat disebut sebagai kompleks Candi. Lokasi bangunan terletak di lereng barat daya Gunung Kelud pada ketinggian 450 meter di atas permukaan laut, di desa yang juga bernama Penataran, Kecamatan Nglegok, Kabupaten Blitar, Jawa Timur.

Halaman kompleks Candi dibagi menjadi tiga bagian: halaman pertama, halaman kedua, dan halaman ketiga. Pembagian halaman kompleks Candi berpedoman pada kepercayaan Hindu yang disebut *Tri Mandala*, yaitu pembagian lokasi berdasarkan letak, fungsi, dan tingkat kesuciannya, yang disebut *nista*, *madya*, dan *utama*. Konsepsi *Tri Mandala* sesuai dengan konsepsi bangunan Candi Hindu, *Tri Loka* yaitu: *Bhur Loka* (dunia bawah), *Bwah Loka* (dunia tengah), dan *Swah Loka* (dunia atas), yang sejalan juga dengan konsepsi tahapan relief Candi Borobudur yaitu: *Kamadhatu*, *Ruphadatu*, dan *Aruphadatu*. Namun demikian, pembagian tiga lokasi ini



Gambar 2. Pendapa Teras atau Batur Pendopo.
(Sumber: Kirno, 2019)

didasarkan pada dikotomi atas-bawah atau depan-belakang untuk menunjukkan urutan tingkat kesucian (Degroot, 2015, hlm. 35).

Berdasarkan tiga konsepsi tersebut, bisa diartikan bahwa lokasi pertama sebagai alam keinginan duniawi, lokasi kedua sebagai alam perbaikan, dan lokasi ketiga sebagai alam ketiadaan yang suci^{xiii}. Menurut ikonografi bangunan Hindu, halaman depan berarti alam kemanusiaan yang dipenuhi hawa nafsu. Sedangkan Candi induk, umumnya terletak paling belakang sebagai bangunan suci, yang secara filosofis menempati strata tertinggi. Relief *Sri Tanjung* yang dimaksud dalam penelitian ini, terletak di pendapa teras kedua halaman depan kompleks Candi Penataran (Gambar 2.). Akan tetapi, kandungan isi relief *Sri Tanjung* menyerupai kandungan isi relief Kamadhatu di balustrade lantai dasar Candi Borobudur, yang kini terpendam tanah. Relief *Sri Tanjung* lebih bersifat arsitektural (Munandar, 1999, hlm. 51) dan merupakan relief naratif sekaligus dekoratif, karena berfungsi sebagai ornamen dan berusaha menyampaikan suatu cerita (Holt, 2000, hlm. 46; Jordaan, 2009, hlm. 121).



Gambar 3. Adegan ke-1
(Sumber: koleksi pribadi)



Gambar 4. Adegan ke-2
(Sumber: koleksi pribadi)

Analisis Narasi dan Suasana Relief *Sri Tanjung*

Relief *Sri Tanjung* di pendapa teras kedua memiliki kelengkapan gambaran cerita *Sri Tanjung* sebagaimana bisa dilihat dalam analisis gambar 3. Dalam adegan ke-1, Patih Sidapaksa hendak berangkat ke Swargaloka untuk menyampaikan surat Raja Sulakrama kepada Dewa. Sidapaksa duduk bersila dengan tangan kanan menyangga kepala. Sebagai patih kerajaan, Sidapaksa tidak mau mengkhianati kepercayaan yang dibebankan kepadanya. Sedangkan dalam adegan kedua, Sidapaksa tampak berpamitan kepada *Sri Tanjung*.

Dalam adegan ke-2, Sidapaksa dan *Sri Tanjung* berjalan beriringan. Sidapaksa berpamitan dengan posisi berdiri dan *Sri*

Tanjung duduk memberikan selendang. Selendang ini merupakan selendang pemberian ibunya (bidadari) dengan tujuan agar Sidapaksa bisa terbang ke Swargaloka.

Hasil analisis terhadap relief-relief di atas menunjukkan bahwa, penggambaran tokoh di candi-candi Jawa Timur tidak lagi naturalis, terlihat kaku, dengan posisi tokoh menghadap ke samping (*en-profile*). Hal ini merupakan bentuk relief rendah (*bas-relief*) dan adanya *horror vacui* yaitu ketakutan terhadap bidang kosong sehingga jarak pada relief diisi penuh (Munandar, 1999, hlm. 50). Perubahan ini terjadi sejak masa pemerintahan Raja Srengga, di mana karya-karya seni rupa pada candi-candi di Jawa Timur (termasuk juga Candi Penataran) mulai menampilkan budaya Jawa yang asli. Paham Hinduisme mulai berakulturasi dengan budaya kejawen, sebagai kepercayaan asli orang Jawa. Demikianlah menurut Iswati (2016, hlm. 15), bahwa produk kesenian bercorak Indonesia-Hindu tidak bisa lepas dari aspek kontekstualitasnya, serta aspek religius dan kultus raja (Prawira, 2001, hlm. 61).

Bentuk-bentuk distorsi tersebut merupakan proses pembentukan, yang menurut Soedarso dipengaruhi oleh adanya bentuk wayang, yang terlahir sebagai kebudayaan Jawa asli, jauh sebelum budaya Hinduisme datang dan berkembang di tanah Jawa (Soedarso: 1978, hlm. 46). Bentuk-bentuk wayang sebagai distorsi dari bentuk manusia dalam perwujudannya mengacu kepada konsepsi kebudayaan seni rupa prasejarah, yang menjadi perlambang di rumah-rumah tinggal sekaligus dalam acara ritual

peribadatan. Adapun perwujudan ruh nenek moyang dimanifestasikan dalam bentuk distorsi manusia maupun binatang yang disakralkan dan digunakan sebagai penjaga rumah, seperti: kadal, ular, burung, harimau, kerbau, dan lain sebagainya (Degroot, 2006, hlm. 68). Dalam beberapa literatur, hewan yang dijadikan simbol disesuaikan dengan kesamaan antara sifat hewan dengan kesan atau sikap dari wujud manusia yang didistorsikan (Totton, 2003, hlm. 6). Oleh karena itu, simbol hewan juga kerap ditemui dalam bangunan candi (Totton, 2011, hlm. 7).

Dalam relief Sri Tanjung yang terakhir, nampak Sidapaksa dan *Sri Tanjung* duduk berpangkuan. Representasi ini menunjukkan suatu bentuk metafor visual tercapainya ketentraman dan keharmonisan dalam hidup. Manusia yang telah mencapai kesucian hati dan pikirannya, maka ia akan mencapai kesempurnaan. Menurut paham Hindu yang melatarbelakangi penyusunan relief *Sri Tanjung*, kesempurnaan diartikan sebagai tingkatan kualitas tertinggi penyatunya jiwa manusia dengan Sang Pencipta atau *Atman*, .

Hal tersebut berkesinambungan dengan konsep budaya Jawa (kejawen), yang menyebutkan bahwa manusia yang sempurna adalah manusia yang telah menyatu dengan Tuhannya, atau yang disebut *Manunggal*. *Manunggal* berarti Tuhan berada di dalam diri manusia, menjadi isi hati yang tidak bisa dipisahkan (*Manunggal* artinya menjadi tunggal atau menyatu). Oleh karena itu, konsep *Manunggaling Kawula Gusti* lazim disebut insan kamil, yaitu manusia yang sempurna dari wujud dan pengetahuannya.

Kesempurnaan dari segi wujud ialah karena Ia merupakan manifestasi sempurna, yang pada dirinya tercermin nama-nama dan sifat Tuhan secara utuh, sedangkan kesempurnaan dari segi pengetahuannya ialah karena ia telah mencapai tingkatan tertinggi melalui kesadaran atas kesatuan esensinya dengan Tuhan.

Tabel 1 merupakan analisis denotasi-konotasi suasana yang terbangun dalam relief *Sri Tanjung* Candi Penataran. Berdasarkan analisis pada tabel 1, dapat ditegaskan bahwa ke-*Rupabhedha*-an penanda dapat dimaknai secara berbeda. Telah terjadi pergeseran pemaknaan yang awalnya secara filosofis dari cerita epik Mahabarata-Ramayana menuju pemaknaan secara filosofis dari budaya Jawa Pertengahan. Pemaknaan yang baru tersebut bersumber pada kondisi alam dan mitos kejawen. Oleh karenanya, wajar apabila terjadi perbedaan penafsiran di antara para ahli yang meneliti relief candi-candi di Jawa Timur, termasuk relief *Sri Tanjung*.

Cara membaca relief tidak seperti cara membaca foto atau gambar hasil pemotretan, tetapi seperti cara membaca film atau kartun yang berseri. Prasetya (2016, hlm. 301) lebih lanjut lagi menjelaskan bahwa relief Ramayana pada Candi Prambanan merupakan relief naratif yang dari relief ini kemudian dapat dibaca ciri-ciri elemen visual yang mengarah pada budaya agama Hindu.

Teknik pahatan relief *Sri Tanjung* dan relief-relief lain yang terdapat pada dinding teras Pendapa Candi Penataran termasuk ke dalam gaya pahatan rendah, di mana dimensi kebentukan proporsi tubuh manusia, binatang,

Tabel 1. Unsur Alam sebagai Referensi dalam Penanda Relief Cerita *Sri Tanjung*

Referensi	Penanda
	
Adanya penanda tanaman pandan laut menunjukkan bahwa adegan demi adegan dalam relief <i>Sri Tanjung</i> berlokasi di tepi pantai. Di mana pusat kebudayaan Jawa Pertengahan pada masa itu berada di pesisir Pantai Selatan Pulau Jawa	
	
Pohon kepel sebagai penanda yang memiliki kemiripan dengan gunung wayang, diyakini sebagai pohon dan buah yang ditanam oleh kalangan priyayi. Di mana ada pohon kepel, maka di sana ada keraton atau pusat pemerintahan. Gunung adalah bentuk wayang kulit sebagai penanda awal dan akhir cerita	
	
Bangunan mirip pendapa beratap limas atau joglo. Rumah khas Jawa ini yang berbentuk penanda segitiga diyakini sebagai miniatur gunung Meru.	



Ikan laut, dalam tafsiran Lydia Kieven, sejenis makhluk penolong seperti ikan lumba-lumba sebagai penanda. Dalam versi kidung, sebagai kendaraan Dewa Baruna. Diilustrasikan perpaduan antara tubuh ikan berkepala udang.

dan tumbuhan tidak mengejar kemiripan dengan figur manusia sesungguhnya. Akan tetapi ada satu hal yang bisa dijadikan pegangan guna menafsirkan adegan demi adegan dalam relief tersebut, yaitu tanda-tanda yang menjadi perlengkapan setiap tokoh. Meskipun relief itu bisa jadi merupakan bentuk pengabdian dan penghormatan terhadap seorang pembesar (Syafii & Rohidi, 1987, hlm. 3), namun tanda-tanda itulah yang berfungsi sebagai penanda *Rupabheda*.

Melalui analisis *Rupabheda*, penulis membaca tanda-tanda yang masih nampak pada setiap tokoh relief *Sri Tanjung*, antara lain topi *tekes*, mahkota, *subang*, *hara*, *keyura*, *upawita*, pohon palem, pohon kepel, pandan laut, dan lain sebagainya. Tanda-tanda itu kendati masih menggunakan nama-nama dari India, tetapi secara bentuk sudah sangat jauh kemiripannya dari aturan silpasastra seni arca India. Tanda-tanda itu sengaja diwujudkan oleh pemahatnya untuk keperluan menata tokoh-tokoh cerita semata, supaya tidak tertukar antara tokoh yang satu dengan yang lainnya. Di samping itu, tanda-tanda itu sengaja dipahat sedemikian rupa juga untuk menyampaikan pesan akan kemandirian



Gambar 5. Relief Ramayana pada Candi Prambanan
(Sumber: wayangku.id)

kerajaan-kerajaan di Jawa Timur dari doktrin seni budaya India. Temuan ini sejalan dengan hasil penelitian Royo-iyer (1991, hlm. 13) terhadap relief Candi di Jawa, bahwa tidak ada kemiripan yang spesifik dengan bentuk model pahatan di India.

Analisis Figur Tokoh-tokoh dalam Relief Sri Tanjung

Dalam menganalisis *Rupabheda* relief Sri Tanjung pada Tabel 2 dan Tabel 3, penulis memaparkan setiap tanda yang menjadi ciri khas identitas setiap tokohnya. Ada enam tokoh yang berperan dalam relief *Sri Tanjung*, antara lain: *Sri Tanjung*, Raden Sidapaksa, Raja Sulakrama, Begawan Tambapetra, dan Punakawan. Relief dilengkapi dengan adanya hewan, tetumbuhan, dan bangunan rumah, yang menjadi ciri latar belakang penceritaan dalam relief Sri Tanjung. Berikut ini analisis denotasi-konotasi karakter tokoh *Sri Tanjung* dalam relief *Sri Tanjung* Candi Penataran:

Berdasarkan penanda atau *Rupabheda* relief *Sri Tanjung*, dapat disimpulkan bahwa memang terdapat pergeseran pemaknaan arti feminisme dari filosofis Hindu ke mitologi Jawa Pertengahan. Pada masa itu, karya seni idealnya dikaitkan dengan mitos dan tata aturan keagamaan (Sari & Pramono, 2008, hlm. 76).

Tabel 2. Unsur Alam sebagai Referensi dalam Penanda Relief Cerita *Sri Tanjung*

Penanda Relief Panel 1	Analisis Makna Denotatif atau Konotatif Panel 1
	<p>Ciri fisik dipakainya kain (Jw: Jarik) sebagai identitas perempuan Jawa.</p> <p>Terlihat identitas dada sosok perempuan yang membedakan identitas dengan figur pria^{xiv} Sri Tanjung, sosok wanita jelita, semampai, luwes dan memesona sebagai makna konotatif.</p>



Mengenakan hara, sebutan untuk kalung guna menutup bagian payudara.



Sri Tanjung mengenakan subang, dimaknai menunjukkan identitas sebagai perempuan.

Tabel 3. Analisis *Rupabhedha* Relief *Sri Tanjung* pada Panel 1

Penanda Relief Panel 2	Analisis Makna Denotatif atau Konotatif Panel 2
	<p>Sri Tanjung terlihat kembali cirikhas ke-Jawa-annya memakai kemben. Pakaian wanita berupa kain panjang dengan garis-garis bukaan di depan, dilengkapi dengan selendang^{xv}.</p> <p>Sri Tanjung mengenakan sabuk tepat di dadaguna mengikat kemben.</p>
	<p>Sri Tanjung rambutnya terurai, menunjukkan kefiniman^{xvi}.</p>
	<p>Mengenakan keyura, gelang atas dekat bahu, memiliki makna sebagai kerabat kraton atau kerajaan^{xvii}.</p>

Bukti yang tergambar adalah adanya kemben sebagai tatacara berpakaian orang Jawa dan ornamen hias batik Bali, sebagaimana terlihat dalam relief ini. Berdasarkan penanda atau *Rupabhedha* relief Sidapaksa di Tabel 4, tampak adanya pergeseran pemaknaan maskulinitas dari filosofis Hindu ke mitos Jawa Pertengahan. Hal ini utamanya terlihat dari gestur wajah yang tertunduk, menandakan sikap rendah hati. Demikian juga dengan mahkota yang dikenakan sudah terbuat dari kain dengan ornamen batik yang mengidentifikasi busana Jawa. Sampai pada interpretasi ini, sedikitnya telah ditemukan tiga pergeseran dari yang semula bercorak Hindu menjadi bercorak budaya Jawa Pertengahan. Pertama, adalah pemaknaan unsur alam di dalam relief candi Penataran yang mengalami pergeseran makna filosofis dari epos Mahabarata – Ramayana menuju makna filosofis dari budaya Jawa Pertengahan. Kedua, adalah pemaknaan arti feminisme dalam relief *Sri Tanjung*, dari filosofis Hindu menuju arti feminisme menurut budaya masyarakat pada Jawa Pertengahan. Ketiga, adalah pemaknaan arti maskulinitas dalam relief *Sidapaksa*, dari

filosofis Hindu menuju budaya masyarakat pada Jawa Pertengahan.

Temuan penelitian ini dalam poin di atas sekaligus mengkonfirmasi penelitian Mustaqin (2017, hlm. 372) tentang makna suatu ornamen patung, dan mendiskonfirmasi temuan penelitian Julianto, Jodog, & Santosa (2016, hlm. 24) tentang nilai interaksi simbol tradisi. Menurut penelitian Julianto, Jodog, & Santosa (2016, hlm 24), fungsi esensi dari suatu simbol dalam *pelelingih* tidak berubah. Perubahan yang terjadi hanya sebatas aspek sosiologis di mana masyarakat menerima perubahan sebagai suatu fenomena kultural. Prinsip-prinsip ritual dalam *pelelingih* tetap dipertahankan, sedangkan konsep perwujudan *pelelingih* mengalami pembaruan akibat penyatuan nilai estetis, seni, spiritual, dan modernisasi dalam konteks kehidupan duniawi. Visualisasi simbol dalam upaya mengkomunikasikan pesan mengandung unsur akulturasi sistem budaya masyarakat pada masa tertentu untuk berinteraksi.

Berbeda dengan penelitian Julianto, Jodog, & Santosa (2016, hlm. 31-32), yang menemukan bahwa pergeseran makna simbol hanya sebatas ranah praktis, penelitian ini menunjukkan bahwa pergeseran telah melingkupi ranah substansi. Pergeseran ini tampak jelas utamanya sebagaimana ditemukan dalam relief *Sri Tanjung* dan relief *Sidapaksa*.

Sedangkan berdasarkan penanda atau *Rupabheda* relief Raja Sulakrama pada Tabel 5, terlihat dalam penggambaran relief ekspresi wajah Raja Sulakrama ialah pemaarah dan/atau cemberut. Sedangkan kain wiru adalah

Tabel 4. Analisis *Rupabheda* Relief *Sidapaksa*

Penanda Relief Panel 3	Analisis Makna Denotatif atau Konotatif Panel 3
	Sidapaksa mengenakan kain dari pinggang sampai atas mata kaki.
	Sidapaksa sebagai ksatria yang tampan, tegap, perkasa, santun, rendah hati dan berbudi luhur sebagai makna konotatif.
	Ikat pinggang Sidapaksa salah satu ujungnya menjuntai di sisi depan tepat di antara kaki.
	Mengenakan mahkota sebagai simbol pemimpin sebuah kerajaan.

Tabel 5. Analisis *Rupabheda* Relief Tubuh Raja Sulakrama

Penanda Relief Panel 4	Analisis Makna Denotatif atau Konotatif Panel 4
	Raja Sulakrama menggunakan kain dari pinggang sampai atas mata kaki. Terdapat wiru, yaitu lipatan kain di sebelah kiri. Dari mimik wajah dan gesture tubuh, terlihat Raja Sulakrama, berwatak rakus, serakah, sombong dan dengki sebagai makna konotatif.



Rambut ditutup lipatan kain yang berulang-ulang disebut dengan Sorban.



Mengenakan hara atau kalung.



Mengenakan keyura atau gelang atas.



Mengenakan Upawita atau tali kasta, dari bahu kiri melintang di depan dada hingga ke pinggang^{xviii}.



Sabuk dipakai untuk mengikat kain pada pinggang.

permainan tata cara berbusana kain Jawa yang dilipat-lipat pada bagian tengah kain membujur ke atas. Apabila tersibak akan terlihat seperti bentuk kipas, identik dengan gaya pakaian di Keraton Jawa. Gaya busana semacam ini, menurut Ciptandi, Sachari, & Haldani (2016, hlm. 269), adalah bukti adanya

Tabel 6. Analisis *Rupabheda* Relief Detail Begawan Tambapetra

Penanda Relief Panel 5	Analisis Makna Denotatif atau Konotatif Panel 5
	Mengenakan kain yang berlapis-lapis seperti jubah. Disambung kain bawahan dari pinggang sampai mata kaki. Tokoh Begawan Tambapetra yang sabar, bijaksana dan menjunjung tinggi moralitas sebagai makna konotatif.
	Sabuk tidak tampak, tertutup kain yang menyerupai jubah.
	Rambut dikuncir di bagian atasnya ^{xix} .

Tabel 7. Analisis *Rupabheda* Relief mbok emban

Penanda Relief Panel 6	Analisis Makna Denotatif atau Konotatif Panel 6
	Salah satu dari pelayan Sri Tanjung yang setia, mene mani dalam suka dan duka. Pelayan wanita hanya mengenakan kain dari pinggang sampai ke mata kaki. Bagian dada tidak ditutup kemben ^{xxi} .
	Sabuk digunakan untuk mengikat kain di pinggang

Tabel 8. Analisis *Rupabheda* Relief Punakawan

Penanda Relief Panel 7	Analisis Makna Denotatif atau Konotatif Panel 7
	Salah satu dari dua punakawan Sidapaksa yang setia, jujur dan rela berkorban untuk majikannya. Kepolosan dan keluguan karakter menjadi makna konotatif.
	Pelayan Sidapaksa memakai kain sarung yang hanya dibelitkan di pinggang, dan diikat dengan sabuk.
	Sabuk digunakan mengikat kain di pinggang.
	Pelayan yang selalu dekat Sri Tanjung umumnya dengan rambut digelung ^{xx} .

penyesuaian (akulturasi) dan representasi pemahaman masyarakat kala itu terhadap konsep kosmologi dan estetika.

Berdasarkan penanda atau *Rupabheda* relief Begawan Tambapetra pada Tabel 6, tampak gestur ibu jari tangan yang keluar, dan keempat jari tangan yang dilipat menunjukkan tata cara budaya Jawa dalam berkomunikasi. Ini adalah posisi memberi wejangan ke orang lain tanpa harus menunjuk-nunjukkan tangan ke tubuh (apalagi wajah) orang lain.

Sedangkan relief Punakawan pada Tabel 7 dan Tabel 8, lebih menggambarkan kedudukannya sebagai pelayan yang setia. Interpretasi ini didasarkan pada kenampakan gerak tubuh yang memberi karakter suka dagelan (bercanda). Ciri khas tersebut juga sebagai bentuk ekspresi kesetiaan pelayan yang menikmati kesehariannya dalam bekerja. Kepolosan wajah yang tidak suka berdandan juga menunjukkan kebersahajaan hidup pekerja Jawa rendahan.

Bagaimana korelasi cerita Panji dengan cerita *Sri Tanjung*? Dari penelitian ini ditemukan bahwa banyak ciri yang menandai bahwa Kisah Panji sebenarnya adalah narasi khas Jawa zaman Majapahit. Berarti bahwa cerita tersebut bukan saduran atau petikan dari epos-epos India yang telah dikenal sebelumnya. Apabila diuraikan satu persatu, butir penanda karya kejawaan pada cerita Panji antara lain:

- a. Tokoh-tokoh merupakan ciptaan baru, bukan kisah para ksatria dari epos India. Tokoh-tokoh ksatria itu bukannya ksatria-ksatria India yang bergerak di alam Jawa, melainkan ksatria dari keraton-keraton Jawa sendiri yang berperanan dalam kisah Panji. Adapun di dalam cerita *Sri Tanjung*, tokoh-tokohnya menggunakan nama lokal, yaitu: Sidapaksa, *Sri Tanjung*, Sulakrama, dan Tambapetra.
- b. Biasanya cerita Panji memiliki alur khas, yaitu diawali dengan kisah romantika sepasang kekasih, yang kemudian dipisahkan oleh suatu perkara, hingga kemudian dipertemukan kembali dan berakhir dengan hidup bahagia. Berbeda

dengan cerita *Sri Tanjung*, yang diawali dengan pertemuan *Sri Tanjung* dengan Sidapaksa, kemudian terjadi konflik dan berpisah. Pada akhir dari cerita tersebut, Sidapaksa dipertemukan kembali dengan *Sri Tanjung*.

Dari isi cerita dan gaya pengekspresian wujud tokoh-tokohnya, pada relief *Sri Tanjung*, terdapat berbagai simbol yang memperlihatkan pembebasan karakter dari paham Ramayana dan Mahabharata. *Sri Tanjung* memiliki makna yang menyiratkan kesetiaan *Sri Tanjung* terhadap suaminya, sebagai wujud bakti kaum perempuan Jawa. Sidapaksa sebagai pekerja rendahan yang rendah hati dan bertanggungjawab pada tugasnya, tetapi ketika dikhianati Ia tanpa kompromi memutus kedengkian yang mengusik ketentraman hidupnya.

Di samping itu, berdasarkan isi cerita dapat disimpulkan bahwa cerita *Sri Tanjung* berasal dari mantra Jawa. Hal tersebut bisa dijadikan indikator, bahwa situasi sosial budaya pada masa kerajaan Kediri hingga Majapahit akhir, kendati masih dibayangkan seni budaya India, tetapi lebih terbuka untuk mengedepankan budaya lokal Jawa Pertengahan. Visualisasi relief cerita *Sri Tanjung* telah menyamakan ikon budaya Jawa Pertengahan ke dalam relief arca Hindu. Relief ini juga secara sekaligus telah memasukan narasi cerita lokal yang berbeda dengan cerita Mahabharata-Ramayana. *Sri Tanjung* merupakan ekspresi keinginan keluar dari pakem simbol-simbol seni India yang realistik-naturalis ke dalam relief abstrak dekoratif.

* * *

PENUTUP

Visualisasi tokoh dalam cerita *Sri Tanjung*, menunjukkan bahwa penanda aksesoris yang dikenakan merupakan ikon budaya yang berasal dari Jawa Pertengahan. Identitas batik, cara berpakaian kemben, kain yang di-wiru, dan ekspresi permainan jempol tangan menunjukkan karakter kearifan lokal budaya Jawa. Aspek feminis, maskulin, tamak, dan suka banyolan berhasil diungkap dalam hasil analisis *Rupabhedha* relief. Meskipun figur relief dibuat pipih dan terdistorsi mendekati bentuk abstrak dekoratif wayang kulit, namun tetap terbaca artikulasi visual penanda dan tetap bisa ditafsirkan maknanya lebih lanjut.

Daftar Pustaka

- Adnyana, I. W., Negara, I. N. S., Sari, D. I. D., & Udayana, A. B. (2017). Exploring Yeh Pulu Relief (An iconography approach). *Mudra: Jurnal Seni Budaya*, 32(3), 277–282.
- Adnyana, I. W., Remawa, A. A. R., & Sari, N. L. D. I. D. (2018). Multinarasi Relief Yeh Pulu Basis Penciptaan Seni Lukis Kontemporer. *Mudra: Jurnal Seni Budaya*, 33(2), 249–255.
- Atmodjo, M. M. S. K. (1978). Wanita Padmanagara. *Majalah Arkeologi*, 2(2), 3–15.
- Bagus, Loren. 2005. *Kamus Filsafat*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Ciptandi, F., Sachari, A., & Haldani, A. (2016). Fungsi dan nilai pada kain batik tulis

- Gedhog khas masyarakat di Kecamatan Kerek, Kabupaten Tuban, Jawa Timur. *Panggung*, 26(3), 261-271.
- Degroot, V. (2006). The Archaeological Remains Of Ratu Boko: From Sri Lankan Buddhism to Hinduism. *Indonesia and the Malay World*, 34(98), 55–74.
- Degroot, V. (2015). Following The Cap-Figure In Majapahit Temple Reliefs: A New Look at The Religious Function of East Javanese Temples, 14 and 15 Centuries. *Asian Studies Review*, 39(3), 534–535. <https://doi.org/10.1080/10357823.2015.1006309>
- Endraswara, S. (2013). *Seksologi Jawa*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.
- Gandhi, I. (2010). *Understanding Indian art forms: Introduction to Visual Arts (2nd ed.)*. New Delhi: Indira Gandhi National Open University.
- Geertz, C. (2000). *The interpretation of cultures: Selected essays*. New York: Basic Books.
- Harto, D. B. (2014). Analisis Bahasa Rupa Relief Jataka Candi Borobudur. In *Diversity of Tradition as Cultural Heritage* (pp. 25–42). Jakarta: Universitas Trisakti.
- Holt, Claire Holt. Diterjemahkan oleh R. M. Soedarsono. 2000. *Seni di Indonesia: Kontinyuitas dan Perubahan*. Yogyakarta: Institut Seni Indonesia.
- Holt, C. (2000). *Melacak Jejak Perkembangan Seni Di Indonesia*. Bandung: arti.line.
- Indradjaja, A. (2017). Penggambaran Ideal Perempuan Jawa pada Masa Hindu-Buddha: Refleksi pada Arca-Arca Perempuan. *Purbawidya: Jurnal Penelitian Dan Pengembangan Arkeologi*, 6(7), 105–116.
- Istanto, R. (2018). Estetika Hindu pada Perwujudan Ornamen Candi di Jawa. *Imaji*, 16(2), 155–161.
- Istanto, R., & Syafii. (2017). Ragam Hias Pohon Hayat Prambanan. *Imaji*, 11(1), 19–28.
- Iswati. (2016). *Kajian Estetika dan Makna Simbolik Ornamen Di Komplek Makam Sunan Sendang Desa Sendangduwur, Paciran, Lamongan*. Universitas Negeri Semarang.
- Jamharil. (2010). *Penggambaran Relief Sudhamala di Candi Tegawang* Ditinjau Berdasarkan Kaidah Kesenian Sad-Angga. Universitas Indonesia.
- Jordaan, R. E. (2006). Why The Sailendras were Not A Javanese Dynasty. *Indonesia And The Malay World*, 34(98), 3–22.
- Jordaan, R. E. (2009). *Memuji Prambanan*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Julianto, I. N. L., Jodog, I. M., & Santosa, I. (2016). Nilai interaksi simbol tradisi dalam wujud pelinggih pada ruang publik. *Panggung*, 26(1), 24-34.
- Kieven, Lidya. 2014. "Simbolisme Cerita Panji dalam Relief-relief di Candi Zaman Majapahit dan Nilainya pada Masa Kini". Seminar Naskah Panji. Jakarta: Perpustakaan Nasional Republik Indonesia.
- Munandar, A. (2018). *Antrala Arkeologi Hindu-Budha*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.
- Munandar, A. A. (1999). Berbagai Bentuk Ragam Hias pada Bangunan Hindu-Budha dan Awal Masuknya Islam di Jawa. *Wacana*, 1(1), 49–69.
- Mustaqin, K. (2017). The contribution of cultural art in creating Liong ornament on the roof Tay Kak Sie temple in Semarang Central Java. *Panggung*, 27(4), 372-379.
- Nawiroh, Vera. 2014. *Semiotika dalam Riset Komunikasi*. Bogor: Ghalia Indonesia.
- Panofsky, E. (1971). *Studies in Iconology*. Colorado: Icon.
- Poerbatjaraka dalam Sedyawati, Edi. 2001. *Sastra Jawa Suatu Tinjauan Umum*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Prasetya, H. B. (2016). Rama sebagai penjaga kehidupan dalam relief ramayana Prambanan. *Kawistara*, 3(22), 225-324.
- Prawira, N. G. (2001). Penemuan Jatidiri dan Puncak Perkembangan Seni Rupa Indonesia-Lama pada Zaman Singhasari dan Majapahit di Jawa Timur. *Wacana Seni Rupa*, 3(6).
- Raffles, T. S. (1817). *The history of Java (Vol. 1)*. London: John Murray.
- Royo-iyer, A. L. Y. (1991). *Dance Images of Ancient Indonesian Temples (Hindu/Buddhist Period): The Dance Reliefs of Borobudur*. Indonesia Circle. School of Oriental & African Studies.

- Newsletter, 20(56), 3–23. <https://doi.org/10.1080/03062849108729768>
- Rustarmadi. 2014. "Ragam Hias pada Pendapa Teras Candi Penataran di Blitar". Seminar Naskah Panji. Jakarta: Perpustakaan Nasional Republik Indonesia.
- Santiko, Hariani. 2014. "Candi Penataran: Candi Kerajaan Masa Majapahit". Seminar Naskah Panji. Jakarta: Perpustakaan Nasional Republik Indonesia.
- Sari, S. M., & Pramono, R. S. (2008). Kajian Ikonografis Ornamen pada Interior Klenteng Sanggar Agung Surabaya. *Jurnal Seni Dimensi Interior*, 6(2), 73–84.
- Sedyawati, E. (1981). *Pertumbuhan Seni Pertunjukkan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Sediawati, Edi Sedyawati. 2000. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan. Cetakan kedua.
- Sharma, R. K. (2016). Shadanga-The Limbs of Art. *International Journal of All Research Education and Scientific Methods*, 4(5), 34–38.
- Sianipar, K., Gunardi, G., Widyonugrahanto., & Rustiyanti, S. (2015). Makna seni ukiran Gorga pada rumah adat batak. *Panggung*, 25(3), 227-235.
- Sumardjo, J. (2000). *Filsafat Seni*. Bandung: ITB.
- Sunaryo. (2009). *Ornamen Nusantara: Kajian Khusus tentang Ornamen Indonesia*. Semarang: Dahara Prize.
- Supriatna. (2014). Komunikasi visual pada acuk kuda renggong. *Panggung*, 24(3), 275-284.
- Susetyo, S. (2002). Pandangan Masyarakat Jawa tentang Perkawinan pada Jawa Kuna Hingga Kini (Berdasarkan karya satra dan relief). *Amerta*, 22, 84–98.
- Syafii, & Rohidi, T. R. (1987). *Ornamen Ukir*. Semarang: IKIP Semarang Press.
- Totton, M. (2003). Narrating Animals on The Screen of The World. *The Art Bulletin*, 85(1), 6–24. <https://doi.org/10.1080/00043079.2003.10787059>
- Totton, M. (2011). The Pangolin: A Multivalent Memento in Indonesian Art. *Indonesia And The Malay World*, 39(113), 7–28. <https://doi.org/10.1080/13639811.2011.547727>
- Wirjosuparto, S. (1956). *Sedjarah Seni Artja India*. Jakarta: Kalimosodo.
- Website/laman**
- Anyaman Pandan, retrieved August 10, 2019, from: <https://gandsakri.wordpress.com/2010/06/16/anyaman-pandan/>
- Mode Kain Pria, retrieved August 10, 2019, from: <https://luk.staff.ugm.ac.id/itd/Pers/02.html>
- Sensualitas Wanita Jawa abad ke 18, retrieved August 10, 2019, from: <https://www.kaskus.co.id/thread/53e3193f96bde6d5058b456f/sensualitas-wanita-jawa-abad-ke-18/>
- Model Kain Pria: Pangerang Madura, retrieved August 10, 2019, from: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:COLLECTIE_TROPENMUSEUM_Pangerang_\(prins\)_van_Madura_TMnr_3728-224.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:COLLECTIE_TROPENMUSEUM_Pangerang_(prins)_van_Madura_TMnr_3728-224.jpg)
- Buah Kepel: Taman Sari Jogja: Wahana Air Keraton Dengan Nuansa Magis, retrieved August 10, 2019, from: <https://dwijayantiw.wordpress.com/2015/07/10/taman-sari-jogja/>
- Ilustrasi Prajurit Keraton Kasultanan Yogyakarta (1864), retrieved August 10, 2019, from: <http://tempodoeloe.suarajogja.net/>
- Stilasi Mahameru Rumah Jawa, retrieved August 10, 2019, from: <https://id.pinterest.com/sigitpriwibowo/ned-indie/>
- Dewa Baruna (Varuna) dewa Laut dan Air, retrieved August 10, 2019, from: <http://www.mantrahindu.com/dewa-baruna-varuna-dewa-laut-dan-air/>
- Catatan Belakang**
- i. Istilah abstraksi atau dalam bahasa Inggris abstraction bisa diartikan memisahkan sebagian dari suatu keseluruhan. Abstraksi merupakan suatu proses yang ditempuh pikiran untuk sampai pada konsep yang bersifat universal. Proses ini berangkat dari pengetahuan mengenai objek individual yang bersifat spasio

- temporal (ruang dan waktu). Pikiran melepas sifat individual dari objek dan membentuk konsep universal. Loren Bagus, 2005, Kamus Filsafat, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, p. 6-7.
- ii. Lidya Kieven, 2014, "Simbolisme Cerita Panji dalam Relief-relief di Candi Zaman Majapahit dan Nilainya pada Masa Kini", Seminar Naskah Panji, Jakarta: Perpustakaan Nasional Republik Indonesia, p. 4.
 - iii. Porbatjaraka dalam Edi Sedyawati, 2001, Sastra Jawa Suatu Tinjauan Umum, Jakarta: Balai Pustaka, p. 4.
 - iv. Rustarmadi, 2014, "Ragam Hias Pada Pendapa Teras Candi Penataran Di Blitar", Seminar Naskah Panji, Jakarta: Perpustakaan Nasional Republik Indonesia, p.175.
 - v. Lidya Kieven, Loc. Cit.
 - vi. Ibid. p. 7.
 - vii. Rustarmadi, Loc. Cit.
 - viii. Vera, Nawiroh, 2014, Semiotika dalam Riset Komunikasi, Bogor: Ghalia Indonesia, p. 28.
 - ix. Lidya Kieven, Loc. Cit.
 - x. Prihani Pratiwi, Op. Cit., p. 63.
 - xi. Ibid.
 - xii. Hariani Santiko, 2014, "Candi Penataran: Candi Kerajaan Masa Majapahit", Seminar Naskah Panji, Jakarta: Perpustakaan Nasional Republik Indonesia, p. 21.
 - xiii. Claire Holt, Diterjemahkan oleh R. M. Soedarsono, 2000, Seni di Indonesia: Kontinuitas dan Perubahan, Yogyakarta: Institut Seni Indonesia, p. 46.
 - xiv. Prihani Pratiwi, Op. Cit., p. 75.
 - xv. Rustarmadi, Op.Cit., p. 175.
 - xvi. Ibid.
 - xvii. https://id.wikipedia.org/wiki/Kelat_bahu
 - xviii. <https://id.m.wikipedia.org/wiki/Upawita>
 - xix. Rustarmadi. Loc. Cit.
 - xx. Ibid.
 - xxi. Ibid.

Nilai-Nilai Pendidikan Tata Busana dan Rias Srimpi Pandhelori dalam Perspektif Hermeneutik

Wenti Nuryani, Suminto A Sayuti, Dwi Siswoyo

Program Studi Ilmu Pendidikan Pascasarjana Universitas Negeri Yogyakarta
Jl. Colombo No 1, Depok, Caturtunggal, Kec. Depok, Kabupaten Sleman, Daerah Istimewa
Yogyakarta, 55281
Tlp. 087734147935, E-mail: wentinuryani@uny.ac.id

ABSTRACT

This research was a descriptive qualitative research using a hermeneutic approach and was aimed at revealing the meaning of traditional symbols contained in Yogyakarta-style Srimpi Pandhelori dance costumes and makeup. The symbols in Srimpi Pandhelori costumes and makeup are the media that transform noble characters. It is closely related to the character building based on local genius. Therefore, this research is aimed at describing the symbols found in Srimpi Pandhelori dance as an absorption element of the noble character values. Every instrument in costumes and makeup represents local wisdom which is designed to be a medium of noble character education. The main data collection technique of the research was direct observation of Srimpi dance performances strengthened by records. The data were validated by using credibility techniques by doing 1). observation perseverance, 2). triangulation of methods and sources, 3). peer discussion, and 4). adequacy of references. The data analysis used in this research was a dialectical hermeneutics approach i.e. the approach where interpretation procedures to obtain meaning uses elements of analysis from Madisson called a normative method consisting of coherence, comprehensiveness, contextuality, penetration, and appropriateness. The results show that each instrument in costumes and make up of Srimpi Pandhelori dance pattern contains symbols. These symbols contain educational values, namely: the value of self-control education, the value of education about accuracy, the value of Godhead education.

Keywords: *values, Srimpi Pandhelori, hermeneutic*

ABSTRAK

Penelitian ini merupakan penelitian deskriptif kualitatif dengan menggunakan pendekatan hermeneutik, bertujuan untuk mencari makna dari simbol-simbol tradisi dalam rias dan busana tari *srimpi Pandhelori* gaya Yogyakarta. Simbol-simbol dalam rias dan busana tari *srimpi Pandhelori* merupakan media mentransformasikan budi pekerti luhur. Hal tersebut berkaitan erat dengan pembagunan karakter yang didasarkan pada *local genius*. Oleh sebab itu dalam penelitian ini mencoba menguraikan simbol-simbol dalam tari *Srimpi Pandhelori* sebagai unsur serapan nilai-nilai budi pekerti luhur. Setiap insrumen dalam rias busana merupakan representasi kearifan lokal yang dimaksudkna menjadi media pendidikan budi pekerti luhur. Teknik pengumpulan data yang utama adalah pengamatan secara langsung pertunjukan tari *Srimpi* yang diperkuat dengan rekaman. Untuk keabsahan datanya menggunakan teknik kredibilitas yang dilakukan dengan cara: 1). ketekunan pengamatan, 2). triangulasi metode dan sumber, 3). diskusi sejawat, 4). kecukupan referensi. Sementara analisis datanya menggunakan pendekatan hermeneutika dialektis, dimana prosedur penafsiran dalam rangka memperoleh makna menggunakan unsur-unsur analisis dari Madisson yang disebutnya sebagai metode normatif, terdiri dari *coherence, comprehensiveness, contextuality, penetration, appropriateness*. Hasil penelitian menunjukkan setiap instrumen dalam rias dan busana dalam tari *Srimpi Pandhelori* merupakan simbol. Dalam simbol tersebut mengandung nilai-nilai pendidikan yaitu: nilai pendidikan pengendalian diri, nilai pendidikan tentang kecermatan, nilai pendidikan Ketuhanan.

Kata Kunci: Nilai-Nilai Pendidikan, *Srimpi Pandhelori*, hermeneutik

PENDAHULUAN

Seni tari berdasarkan bentuk garapnya dapat dibedakan menjadi dua, tari tradisional dan kreasi baru. Jenis tari tradisional masih dikelompokkan lagi menjadi tiga, yaitu tari primitif, tari klasik, dan tari kerakyatan (Soedarsono, 1996, hlm. 20). Tari primitif bersifat sangat sederhana, gerakannya menyerupai gerakan sehari-hari, yang terpenting di sini adalah keyakinan yang terletak di belakang tarian tersebut. Tari klasik, digunakan untuk menyebut kesenian yang berasal dari istana, karena mendapat pemeliharaan yang baik, dalam koreografinya, sehingga terciptalah standardisasi. Dalam hal ini Lindsay mengungkapkan:

tari klasik memiliki batasan-batasan formal, bentuk yang dapat dikenali, dan telah diatur menurut prinsip-prinsip formal. Dengan kata lain, kesenian istana terikat oleh aturan yang ketat, sedangkan tari kerakyatan, merupakan perkembangan dari zaman primitif, bentuk tarinya sangat sederhana dan kurang mengindahkan kaidah keindahan dan bentuk yang standar. Sementara itu tari kreasi baru adalah tari-tarian yang masih memiliki kaidah-kaidah bentuk yang mengacu pada seni tradisional, tetapi sudah tidak memiliki nilai simbolis serta nilai sakral. (Lindsay, 1991, hlm. 51)

Tari tradisi klasik memiliki berbagai varian, baik yang berbentuk tari tunggal, berpasangan maupun kelompok, *Srimpi* adalah salah satunya. Tarian ini lazim dibawakan oleh empat orang penari, dengan busana dan rias yang sama. Seperti yang dijelaskan oleh

Suryobrongto (1982, hlm. 17) bahwa “...*beksa Srimpi cacah sekawan (4). Bab punika mendhet wewaton Dhawuh Dalem Hingkang Sinuwun Kanjeng Sultan Hagung Prabu Hanyokrokusumo, hingkang kawrat ing Babad Nitik, kaca 40. Pengagemipun dalah pahesipun sedaya wau dipun sami satunggal lan satunggalipun, tanpa wonten bedanipun*” (tari *Srimpi* jumlahnya empat. Dalam hal ini selaras dengan sabda dan arahan dari Sultan Agung Hanyokrokusumo, yang ditulis dalam Babad Nitik halaman 40. Dalam hal busana dan riasnya semua dibuat sama, antara satu dengan lainnya tidak ada bedanya).

Tari *Srimpi* merupakan tarian peninggalan dari kerajaan Mataram. Sejak zaman kuno, tari *Bedhaya* maupun *Srimpi* sudah memiliki kedudukan yang istimewa di keraton Jawa dan tidak dapat disamakan dengan tarian yang lain karena sifatnya yang sakral, dan dianggap sebagai pusaka kerajaan. Berkaitan dengan hal ini Wardhana, (1981, hlm. 42) mengungkapkan “kategori sakral kita kenakan pertama-tama karena jenis tarian ini tidak sembarang waktu dipentaskan. Hanya pada keperluan tertentu di Keraton, yang merupakan pusat ritual *Kejawen*”.

Srimpi merupakan suatu karya budaya yang mencerminkan ajaran luhur bagi nilai-nilai hidup manusiawi. Sudah tentu keberadaan tari *Srimpi* di beberapa istana selalu berkaitan erat dengan konsepsi hidup, konsepsi lingkungan, konsepsi budaya, konsepsi pendidikan, konsepsi harapan, *ujub-ujub* tertentu, bahkan kekuasaan itu sendiri. Di istana Yogyakarta diketahui bahwa *Srimpi* merupakan jenis penyajian tari putri yang

bermakna bagi legitimasi kekuasaan raja. Dalam hal ini kedudukan *Srimpi* tidak jauh beda dengan kedudukan *Bedhaya* maupun *wayang wong* (Pramutama, 1999, hlm. 1). Sejalan dengan hal ini Putraningsih (2016, hlm. 176) mengungkapkan bahwa tari-tarian keraton mengandung nilai-nilai filosofis yang tinggi. Nilai-nilai tersebut adalah, nilai etik, nilai estetika, sosial dan religius. Nilai-nilai ini bersumber pada budaya Jawa dengan segala kaidahnya yang diakui oleh masyarakat.

Gasiyah (2015, hlm. 396) mengatakan bahwa *Bedhaya* dan *Srimpi* memiliki tingkat kesakralan yang sama dengan pusaka atau benda-benda yang melambangkan kekuasaan raja yang berasal dari zaman Jawa Hindu. Kemunculan tari *Srimpi* berawal dari masa kejayaan Kerajaan Mataram saat Sultan Agung memerintah pada tahun 1613-1646. Tarian ini dianggap sakral karena hanya dipentaskan dalam lingkungan keraton untuk ritual kenegaraan sampai peringatan kenaikan tahta sultan. Pada tahun 1775 Kerajaan Mataram pecah menjadi Kasultanan Yogyakarta dan Kasunanan Surakarta. Perpecahan ini berimbas pada tari *Srimpi* sehingga terjadi perbedaan gerakan, walaupun inti dari tariannya masih sama (Gasiyah, 2015, hlm. 397).

Srimpi Pandhelori diciptakan pada masa pemerintahan Hamengkubuwana (HB) VII pada tahun 1877-1921, dan hingga hari ini masih sering dipentaskan. Tentu saja dalam beberapa hal telah mengalami perubahan, yang sesuai perkembangan jaman. Perubahan dan perkembangan tersebut termasuk dalam hal elemen-elemen pendukung tari *Srimpi*, misalnya saja dalam hal tata busana. Pada

jaman pemerintahan HB I hingga HB VI penari *Bedhaya* maupun *Srimpi* mengenakan busana *dodot/kemben*, dengan rias *paes ageng* ataupun tanpa *paes*, dengan *gelung bokor*. Masuknya pengaruh Belanda mulai masa pemerintahan HB VII, pada masa itu busana tari *Srimpi* dan *Bedhaya* berubah menggunakan rompi dan bulu-bulu serta masuknya instrumen trompet dalam unsur iringan, menandai pengaruh Belanda. Dalam segi durasi pertunjukan, sudah dipadatkan, dari yang semula tujuh puluh lima menit menjadi dua puluh lima menit. Menurut Titik Agustin dalam hal properti yang digunakan juga sudah mengalami perubahan. Pada awalnya saat bagian perangan, penari menggunakan *jebeng* (semacam perisai) dan keris. Kemudian berubah hanya menggunakan keris saja, hingga saat ini (wawancara, 10 Januari 2019).

Masuknya pengaruh barat ini tidak hanya dalam hal keseniannya saja, tetapi juga dalam kehidupan sehari-hari para bangsawan, seperti diungkapkan oleh Purwadmadi (2014, hlm. 30) bahwa "...masa pemerintahan Sri Sultan HB VII adalah masa makin merasuknya pengaruh busana ala Barat dalam kehidupan sehari-hari kalangan bangsawan dan awam".

Mari Condronagoro (dalam Purwadmadi & Linaras, 2014, hlm. 35) mengatakan "Pengaruh itu tidak berhenti pada pengedepanan status sosial saja, tetapi lebih dari itu. Peningkatan kualitas busana tidak saja dilandasi ambisi pribadi guna menunjukkan keunggulan, namun mengandung makna yang lebih bagi kepentingan politik". Pada akhirnya, puncak perkembangan tersebut juga dalam hal keterbukaan pihak istana yang kemudian

mengizinkan tari-tari klasik istana dipelajari oleh masyarakat awam dan dikembangkan di luar tembok keraton termasuk *Srimpi* dan *Bedhaya*. Hal ini sebenarnya mengindikasikan bahwa keraton mulai terbuka, tidak lagi *borjuis* tapi *populis*. Tampak adanya kesadaran bahwa keberadaan keraton didukung sepenuhnya oleh masyarakat awam.

Untuk cerita *Srimpi Pandheleri* diambil dari serat Menak Kustub, karya Rg. Yasadipura I. Cerita tersebut menceritakan peperangan antara Dewi Kadarwati melawan Dewi Ngumyunadikin. Judul tarian diambil dari nama *gendhingya* yaitu *gendhing Pandheleri*, ada juga yang menyebut *gendhing Bandhilori* (hal ini biasa terjadi untuk penyebutan beberapa kata dalam istilah Jawa, antara konsonan P dan B bisa saja bertukar tempat karena keduanya sama-sama konsonan yang dihasilkan oleh bibir /bilabial).

Srimpi Pandheleri merupakan sebuah struktur estetis yang dibangun dari berbagai elemen. Pemahaman terhadap elemen-elemen dalam membangun struktur itu bisa melalui *hermeneutic circle* (lingkaran hermeneutik), yang mengandung makna bahwa teks harus ditafsirkan secara sirkular: bagian-bagian harus dilihat dalam keseluruhan dan sebaliknya keseluruhan harus dipandang juga menurut bagian-bagiannya. Artikel ini difokuskan untuk membahas tata rias dan busana *Srimpi Pandheleri* agar pembahasan lebih mendalam. Di samping hal tersebut busana dan rias merupakan elemen struktur *Pandheleri* yang tidak boleh diabaikan karena di dalamnya sejumlah nilai, sejumlah pesan artistik itu dikapsulkan lewat warna, model

busana, bentuk dan macam *accessories*, jenis riasannya dan sebagainya.

Nilai adalah konsep-konsep atau gagasan dari individu, sekelompok individu, atau masyarakat, yang dijadikan pedoman untuk menentukan sikap tentang baik-buruk, benar-salah, pantas-tidak pantas, dan menjadi dasar untuk memberikan penghargaan dan atau mengevaluasi orang lain. Dalam sejumlah hal, nilai tertentu akan bersifat subjektif, artinya tergantung pada individu yang memberikan penilaian, maupun situasi tempat individu itu berada. Setiap individu, sekelompok individu, atau masyarakat memiliki pandangan-pandangannya sendiri mengenai nilai. Konsep-konsep ataupun kesepakatan yang lahir dari suatu masyarakat dipengaruhi oleh norma-norma, aturan, kebiasaan, dan adat istiadat yang berlaku di dalam masyarakat yang bersangkutan. Oleh karena itu pengertian tentang nilai menjadi sangat beragam. Light dkk (1989, hlm. 81) menyatakan bahwa, tak ada nilai-nilai yang bisa diterapkan pada segala situasi. Selalu ada pengecualian. Meskipun demikian nilai-nilai yang dipegang orang cenderung mewarnai cara hidup mereka secara keseluruhan.

Pendidikan pada dasarnya adalah sebuah upaya atau proses untuk mendewasakan dan mengembangkan kemampuan individu secara menyeluruh baik jasmani maupun rohani. Seperti yang tertulis dalam *The International Dictionary of Education* (Puspositardjo, 2005, hlm. 155) yang memberikan batasan bahwa “*Education is the total processes developing human ability and behavior*” (pendidikan merupakan proses secara total dari pengembangan

kemampuan dan tingkah laku manusia). Sementara itu Vygotsky (dalam Moll, 1993, hlm. 1) memandang bahwa, pendidikan tidak sekedar upaya pengembangan kemampuan kognitif saja, tetapi juga merupakan inti dari aktivitas sosiokultural. Pendidikan yang berakar pada kultur bangsa ini juga diungkapkan oleh Ki Hajar Dewantara (2004, hlm. 14-15) bahwa "Pendidikan umumnya berarti daya upaya untuk memajukan bertumbuhnya budipekerti (kekuatan batin, karakter), pikiran (intelekt) dan tubuh anak. ...dalam pengertian Taman Siswa tidak boleh dipisah-pisahkan agar kita dapat memajukan kesempurnaan hidup...".

Lebih lanjut Dewantara mengatakan bahwa, pendidikan Nasional menurut paham Taman Siswa adalah pendidikan yang beralaskan garis-garis hidup dari bangsanya (*cultural-national*), dan diperuntukan untuk keperluan perikehidupan yang dapat mengangkat derajat Negara dan rakyatnya, agar dapat bekerja bersama-sama dengan bangsa lain.

Berdasarkan pengertian nilai dan pendidikan tersebut di atas, dapat dirumuskan bahwa nilai pendidikan merupakan konsep-konsep atau gagasan dari individu, sekelompok individu, atau masyarakat, yang dijadikan pedoman untuk mengembangkan kemampuan individu secara menyeluruh baik jasmani maupun rohani. Konsep-konsep maupun gagasan tersebut bisa berupa karya tari klasik seperti *Srimpi Pandheleri*, yang di dalam instrumen tata busana dan riasnya berupa simbol-simbol tradisi yang didalamnya mengandung nilai-nilai pendidikan.

Penelitian ini bertujuan mengungkapkan dan menafsirkan nilai-nilai pendidikan dalam tata busanadan rias *Srimpi Pandheleri* gaya Yogyakarta melalui perspektif hermeneutik serta menganalisis seberapa besar potensi nilai-nilai pendidikan yang terdapat secara simbolis di tata busana dan rias dapat digunakan sebagai media pendidikan. Hasil penelitian diharapkan dapat bermanfaat untuk menambah wawasan dan informasi bagi pemerhati bidang pendidikan bahwa seni tari dapat digali nilai-nilai kependidikannya, sehingga bisa dimanfaatkan sebagai sumber pendidikan nilai untuk memperkokoh pendidikan karakter bagi generasi muda.

METODE

Penelitian ini adalah penelitian deskriptif kualitatif dengan menggunakan pendekatan hermeneutik, yang bertujuan untuk mengungkapkan nilai-nilai pendidikan dari simbol-simbol tradisi, yaitu nilai pendidikan dalam tata busana dan rias tari *Srimpi Pandheleri* gaya Yogyakarta. Pendekatan hermeneutik yang digunakan adalah hermeneutik dari Gadamer. Menurut Gadamer tujuan hermeneutik bukanlah menerapkan berbagai macam aturan baku dan kaku untuk meraih pemahaman yang benar objektif, tetapi untuk mendapatkan pemahaman seluas mungkin. Kunci untuk memahami bukan memanipulasi atau menguasai, tetapi dengan partisipasi dan keterbukaan; bukan dengan pengetahuan, tetapi dengan pengalaman; dan bukan dengan metodologi, tetapi dengan dialektika (Palmer, 2016, hlm. 255). Dengan demikian

dalam penelitian ini peneliti sebagai intepreter melakukan dialog dengan teks, yang dalam hal ini adalah busana dan rias *Srimpi Pandheleri* untuk mengungkapkan nilai-nilai pendidikan yang terdapat di dalamnya.

Objek material utama penelitian ini adalah gelar/pertunjukan tari *Srimpi*, oleh karena itu, teknik pengumpulan data yang utama adalah pengamatan secara langsung pertunjukan tari *Srimpi*, yang diperkuat dengan rekaman. Untuk memperoleh data mengenai *Srimpi Pandheleri*, peneliti mengamati secara langsung gelar pertunjukan tari *Srimpi Pandheleri* di Bangsal Sri Manganti Kraton Yogyakarta, sekaligus merekam pertunjukan tersebut. Dalam kegiatan pengamatan secara langsung ini sekaligus peneliti memilah-milah satuan datanya, sehingga diperoleh data mengenai elemen-elemen yang mendukung pertunjukan *Srimpi Pandheleri*, salah satunya adalah tata busana dan riasnya. Untuk memperoleh keabsahan data, peneliti melakukan pengamatan yang berulang-ulang melalui rekaman pertunjukan *Srimpi Pandheleri* (hal ini sekaligus untuk mendapatkan data yang lebih detail mengenai tata busana dan rias *Srimpi Pandheleri*), triangulasi metode dan sumber dengan mewawancarai tiga orang informan, melakukan diskusi dengan teman sejawat, dan juga membaca beberapa referensi yang mendukung.

Analisis data dilakukan dengan menggunakan pendekatan hermeneutika dialektis, di mana prosedur penafsiran dalam rangka memperoleh makna menggunakan unsur-unsur analisis dari Madisson (1990, hlm. 29-30) yang disebutnya sebagai

metode normatif. Metode Madisson ini peneliti gunakan untuk mengarahkan tindakan peneliti sebagai intepreter, dalam mengintepretasikan nilai-nilai pendidikan yang secara simbolis terdapat dalam tata busana dan rias *Srimpi Pandheleri*. Terdapat sepuluh metode intepretasi dari Madisson, namun dalam penelitian ini hanya digunakan empat metode saja yaitu:

1. Koherensi, tafsir terhadap karya seorang pengarang harus menjadi koheren dalam karya itu sendiri, yaitu menyajikan gambaran yang tersatukan dan tidak terjadi kontradiksi dalam karya tersebut. Dalam ungkapan Gadamer (1975, hlm. 259), harmoni antara semua rincian dengan keseluruhan merupakan kriteria pemahaman yang benar. Kegagalan mencapai harmoni berarti pemahaman telah gagal. Berangkat dari pemaknaan tata rias dan busana *srimpi Pandheleri* inilah koherensi dengan elemen lain dibangun pada kajian selanjutnya.
2. Kekomprensifan, prinsip kekomprensifan memperhatikan hubungan tafsir dengan karya yang ditafsirkan. Artinya dalam menafsirkan pikiran-pikiran pengarang (kreator) penafsir harus memperhitungkan pikiran-pikiran itu sebagai sebuah keseluruhan dan tidak menolak karya-karya yang relevan dengan itu.
3. Kontekstualitas, karya seorang pengarang tidak boleh dibaca lepas konteks, yakni kaitan karya itu dengan konteks kultural dan historisnya. Oleh karena itu, dalam mengungkapkan nilai-nilai pendidikan

tata busana dan rias *Srimpi Pandhelori*, peneliti sebagai intepreter juga melihat kaitan karya tari ini dengan situasi kultural dan historisnya pada masa pemerintahan HB VII.

4. Penetrasi, intepreter memasukan dirinya pada wilayah kreator, untuk memahami intensi (maksud, kehendak) sang kreator. Intepretasi yang baik seharusnya menembus ke dalam. Intepreter masuk menerobos kulit gejala sehingga sampai pada hakekat kenyataan. Dalam hal ini peneliti berusaha memasuki wilayah kreator tari *Srimpi Pandhelori*, agar dapat memahami maksud kreator lebih dalam lagi.

HASIL DAN PEMBAHASAN

1. Tata Busana dan Rias *Srimpi Pandhelori*

Busana di dalam tari bisa dikategorikan menjadi tiga bagian, busana bagian kepala, busana pada bagian torso dan busana pada bagian kaki. Busana kepala meliputi *acesories* yang dikenakan di kepala. Busana badan meliputi pakaian dan *acesories* yang dikenakan di bagian badan. Sedangkan busana kaki adalah segala sesuatu yang dikenakan di kaki penari. Untuk desain/tata busana pada tari klasik gaya Yogyakarta putri pada umumnya terdiri dari busana kepala dan torso. Adapun tata busana pada tari *Srimpi Pandhelori* adalah sebagai berikut:

a. Busana pada Kepala

Busana pada bagian kepala merupakan *acesories* yang menggambarkan identitas penari sebagai puteri keraton. Lebih

menggambarkan keagungan, keanggunan putri dari dalam istana. Untuk itu, pada bagian kepala penari dipasangkan *accessories* sebagai berikut: *Sinyong* merupakan visualisasi dari sanggul, terbuat dari kain yang di dalamnya diisi kapas sehingga ringan dan mudah ditusuk, berwarna hitam. *Pelik*, terbuat dari kertas berwarna putih yang dipotong menyerupai bentuk bunga Melati, ditempelkan pada sanggul bagian belakang.

Jebahan ceplok pada awalnya merupakan tiruan bunga mawar yang dibuat dari kain sutera. Dipasang di kanan-kiri pada *sinyong* (*jebahan*: untaian tiga bunga mawar), dan *ceplok* dipasang di bagian belakang sanggul tepat di tengahnya. *Mentul*, hiasan sanggul yang bentuknya mirip dengan setangkai bunga. Jumlahnya ada lima buah, merupakan simbol lima nafsu manusia yaitu kasih sayang, kenikmatan, keinginan, kekuasaan, dan kesucian. *Jungkat* sering disebut pethat yang berbentuk *gunungan* merupakan lambang keagungan Tuhan dan terciptanya kebahagiaan (Condronagoro, 2010, hlm. 121).

Jamang adalah mahkota yang terbuat dari kulit yang dipulas dengan warna emas dan dipasangkan permata. Bulu-bulu, mendapat pengaruh dari gaya sanggul wanita Inggris pada abad XVIII, yang meletakkan bulu-burung Unta atau Kasuari di bagian depan sanggulnya (Suprianto, 2013, hlm. 4). *Sumping*, yang dikenakan adalah *sumping* jenis *ron* (daun) biasa disebut *ronsumping*, *sumping*



Gambar 1. Busana kepala
(Sumber foto: Wenti Nuryani, 2018)

yang bentuknya menyerupai daun. Menurut peneliti kata *sumping* merupakan pemendekan dari *sumpel kuping* (menutup telinga dengan sesuatu). *Sengkang* (sengkang ronyok), yaitu hiasan yang dikenakan pada telinga kanan dan kiri dan terbuat dari emas berlian.

b. Busana pada bagian Torso

Busana pada bagian torso merupakan busana yang dipakai untuk menggambarkan puteri keraton, yang ditandai dengan ragam hias yang melekat ala busana yang dikenakan. Untuk itu, penari *Srimpi Pandheleri* mengenakan rincian busana sebagai berikut; rompi, *sampur*, *slepe*, *kelat bahu*, *kalung susun*, *gelang kana*, dan mengenakan *property* sebuah keris. Rompi, baju dari kain beludru dengan bordiran benang atau payet warna emas, tanpa lengan. Mulai dikenakan oleh penari *srimpi* di masa HB ke VIII (Kawendrosusanta, 1981, hlm.

164). Pemakaian baju rompi ini dikatakan sudah ada pengaruh dari Eropa, seperti halnya hiasan bulu-bulu di kepala yang diselipkan pada *jamang* (Supriyanto, 2009, hlm. 4).

Sampur, atau *sonder* menggunakan *sampur* dengan motif *cindhe* berwarna merah. *Slepe*, sabuk bagian luar (ikat pinggang) yang dikenakan setelah *sampur*, lengkap dengan *bathokan*-nya. *Kelat Bahu* yang dipakai adalah *kelat bahu* yang disebut *Nagamamangsa* (naga memangsa sesuatu). Bentuknya seekor naga yang menurut pengertian orang Jawa adalah lambang kemakmuran. *Kalung susun*, bentuknya *tanggalan* (bulan muda), jumlahnya *gasal* (bersusun tiga). Gelang, yang dipakai adalah sepasang gelang *kana*. *Kana* artinya simpai atau *suh*. Memakai gelang *kana* artinya agar menyadari fungsi dirinya sebagai *suh* (pengikat). Keris, yang dipakai adalah keris wanita, sehingga bentuknya kecil. Menggunakan *oncen keris* yang terbuat dari benang yang berwarna-warni. Keris ini berfungsi sebagai *property* tari, digunakan saat bagian perangan.

Penari *Srimpi Pandheleri* juga mengenakan kain batik dengan motif yang biasa digunakan para putra-putri *dalem*. Biasanya mengenakan kain batik motif *lereng*, *parang*. Motif ini menjadi bagian penting sebagai simbol status sosial dalam lingkungan istana. Untuk itu, penari *Srimpi Pandheleri* mengenakan kain batik *parang gurdha*.



Gambar 2. Busana badan dan kepala tampak depan-belakang
(Sumber foto: Wenti Nuryani, 2018)

2 . Nilai-nilai Pendidikan tata busana dan Rias *Srimpi Pandhelori*

a.Simbol dan Arti dalam Busana

Busana dan *acesories* yang dikenakan dalam tari *Srimpi Pandhelori* tersebut tidak sekedar untuk memenuhi unsur estesisnya saja, namun dibalik itu ada artinya, atau mengandung maksud tertentu yang diselaraskan dengan maksud tariannya. Berkaitan dengan hal ini Maryono (2015), hlm. 222) mengungkapkan bahwa “jenis-jenis simbolis bentuk dan warna busana para penari mempunyai peranan sebagai identitas peran, karakteristik peran, dan ekspresi estetis. bentuk atau mode busana dalam pertunjukan tari tersebut dapat mengarahkan penonton pada pemahaman jenis peran atau figur tokoh”.

Ungkapan Maryono ini menunjukkan bahwa tata rias dan busana pada pertunjukan tari tidak sekedar untuk memenuhi unsur keindahan saja, namun dibalik itu ada

maksud tertentu (intensi) yang hendak disampaikan oleh koreografer kepada penonton. Meskipun hal ini tidak serta merta membuat penonton memahami arti dan nilai-nilai yang secara simbolis terdapat pada tata rias dan busana tersebut, namun paling tidak mampu membawa imajinasi penonton masuk lebih dalam lagi untuk memahami karakter tokoh, peran, ataupun maksud tarian. Tidak semua bagian busana yang dikenakan dalam tari *Srimpi Pandhelori* mengandung maksud tertentu, beberapa *accessories* yang dikenakan murni untuk memenuhi unsur keindahan saja.

Mentul, yaitu hiasan sanggul yang bentuknya mirip dengan setangkai bunga. Jumlahnya ada lima buah, merupakan simbol lima nafsu manusia yaitu kasih sayang, kenikmatan, keinginan, kekuasaan, dan kesucian. Bentuk ini mengandung arti bahwa (pengantin) wanita diharapkan dapat menguasai kelima nafsu tersebut agar dapat menjadi wanita yang utama (Widayanti 2011, hlm. 247). Berkaitan dengan hal ini Dwikurniarini (2014, hlm. 84) mengungkapkan bahwa, pada dasarnya *cundhuk mentul* bentuknya adalah *ceplik* (seperti halnya *sengkang*). *Ceplik* ini menggambarkan matahari dan sinarnya. Matahari adalah lambang pemberi kehidupan, yang memberikan kehangatan (manfaat) bagi semua makhluk hidup tanpa pandang bulu (tidak membedakan).

Dengan demikian *cundhuk mentul* merupakan lambang hidup. Matahari mempunyai arti positif, memberi manfaat bagi semua makhluk hidup, tanpa pandang bulu. Jumlah *mentul* yang dipakai adalah

lima buah. Demikian pula halnya dengan *sengkangnya* yang supaya kelihatan lebih baik dan hebat *temunggul-nya*, satu yang di tengah masih ditambah *pengarak* (pinggiran) hingga dinamakan *sengkang ronyok*. Dari pendapat ketiganya ini bisa digaris bawahi bahwa *cundhuk mentul* yang berjumlah lima yang dipakai penari *Srimpi* memiliki arti, dalam kehidupan manusia harus mampu mengendalikan kelima nafsu yang senantiasa mengiringi langkah manusia dalam mencapai tujuan hidup. Sehingga hidup kita bermanfaat tidak hanya bagi kita sendiri tetapi juga bagi orang lain, lingkungan sosial dan alam.

Jungkat, atau sering disebut *pethat* yang berbentuk gunung merupakan lambang keagungan Tuhan dan terciptanya kebahagiaan (Condronagoro, 2010, hlm. 121). Di dalam wayang kulit, bentuk gunung yang meruncing ke atas ini mempunyai makna *sangkan paraning dumadi* (asal muasal kehidupan). Hal ini mengingatkan kepada kita semua tentang arah dan tujuan hidup, bahwa pada akhirnya hidup kita akan kembali kepada Sang Khalik. Di samping hal tersebut, *gunungan* juga melambangkan semua kehidupan yang terdapat di dalam jagad raya.

Jamang, adalah mahkota yang terbuat dari kulit dipulas dengan warna emas dihiasi permata, menjadi simbol status sosial sebagai putri raja. *Accessories* ini merepresentasikan kemuliaan dan kewibawaan sebagai putri raja. Bulu-bulu, mendapat pengaruh dari gaya sanggul wanita Inggris pada abad XVIII, yang meletakkan bulu-burung Unta atau Kasuari di bagian depan sanggulnya (Suprianto, 2013, hlm. 4). *Kokar* bulu merepresentasikan integritas

sosial raja dan keluarganya di tengah-tengah pergaulan istana. Tradisi kirim tanda mata, tali asih antar raja-raja, termasuk bulu-bulu, benda yang lain itu menjadi simbol integritas raja dan kerajaannya maka disisipkan sebagai *acesories* untuk menghormati hubungan antar dua kerajaan.

Sumping, yang dikenakan adalah *sumping* jenis *ron* (daun) biasa disebut *ronsumping*, *sumping* yang bentuknya menyerupai daun. Menurut peneliti kata *sumping* merupakan pemendekan dari *sumpel kuping* (menutup telinga dengan sesuatu). Artinya, kita harus bisa menyaring berita atau informasi yang kita dengar, tidak semua dimasukan ke dalam hati mentah-mentah. Harus disaring mana informasi yang benar, mana yang sekedar *issue* (sekarang: *hoax*). *Sumping* terbuat dari kulitan dipasang di telinga, bagian bawah dihiasi dengan untaian benang warna-warni dan *kertep*, berwarna emas yang bermakna keagungan. *Sengkang* (*sengkang ronyok*), yaitu hiasan yang dikenakan pada telinga kanan dan kiri dan terbuat dari emas berlian. Wujud *sengkang* yang bercahaya mengandung makna meningkatnya pengetahuan manusia melalui cahaya kehidupan dan harapan terciptanya sesuatu yang abadi.

Kain (jawa: *jarik*) *parang gurdha*, motif *parang* polanya berbentuk pedang yang sering dipakai para kesatria. Sedangkan motif *gurdha*, berasal dari kata garuda, yaitu nama sejenis burung besar yang menurut pandangan hidup orang Jawa khususnya Yogyakarta mempunyai kedudukan yang sangat penting. Bentuk motif *gurdha* ini terdiri dari dua buah sayap (*lar*) dan ditengah-tengahnya terdapat

badan dan ekor. Burung ini dianggap sebagai burung yang *teguh timbul tanpa maguru*, yang artinya sakti tanpa berguru kepada siapapun.

Versi lain mengenai motif *parang* ini (dalam situs resmi Keraton Yogyakarta) dijelaskan bahwa, motif *parang* diciptakan Panembahan Senapati saat mengamati gerak ombak Laut Selatan yang menerpa karang di tepi pantai. Sehingga pola garis lengkungnya diartikan sebagai ombak lautan yang menjadi pusat tenaga alam. Dalam hal itu yang dimaksud adalah kedudukan raja. Komposisi miring pada motif *parang* ini juga menjadi lambang kekuasaan, kebesaran, kewibawaan, dan kecepatan gerak. Memakai kain motif *parang gurdha* diyakini akan menambah kekuatan dan kesaktian pemakainya. Oleh karena itu, di keraton Yogyakarta tidak sembarang orang diperkenankan memakai kain motif ini. Bahkan sejak jaman HB I (1785) batik *parang rusak* telah menjadi batik larangan.

Pemakaian kain tradisional motif tertentu yang berkaitan dengan ritual tertentu juga diungkapkan oleh Ciptandi (2016, hlm. 262), bahwa "latar belakang pembuatan kain tradisional adalah untuk kebutuhan acara-acara yang bersifat ritual bagi beberapa kelompok masyarakat tertentu". Ungkapan Ciptandi ini bisa diperkaya dengan melihat beberapa acara ritual seperti upacara adat perkawinan di daerah Yogyakarta (tidak tertutup kemungkinan di daerah lain) kain batik yang dikenakan oleh kedua mempelai biasanya menunjuk pada motif tertentu seperti: *wahyu tumurun, sidoluhur, sidomukti*. Semuanya itu memiliki nilai filosofis, yang berkaitan dengan doa dan harapan-harapan

yang mulia bagi mempelai.

Slepe, sabuk bagian luar (ikat pinggang) yang dikenakan setelah *sampur*, lengkap dengan *bathokannya*. Terbuat dari *kulitan*, mengandung makna sebagai peringatan untuk mengendalikan nafsu birahi, karena apabila terlepas maka kesucian wanita akan hilang. Makna simboliknya, selain harus selalu dekat dengan Sang Pencipta, manusia juga harus memiliki iman yang kuat.

Kelat Bahu, yang dipakai adalah *kelat bahu* yang disebut *Nagamamangsa* (naga memangsa sesuatu). Bentuknya seekor naga yang menurut pengertian orang Jawa adalah lambang kemakmuran. Misalnya bagi petani Jawa kalau ada ular (ular sawah) yang masuk ke dalam rumah dianggap sebagai pertanda bahwa sawahnya akan menghasilkan padi yang banyak dan rejekinya juga akan menjadi banyak (Kawendrasusanta, 1981, hlm. 166). Sementara itu Widayanti (2011, hlm. 249) mengatakan bahwa "*kelatbahu naga* ini merupakan simbol bersatunya pola rasa dengan pola pikir. Arti yang terkandung di dalamnya ialah suatu harapan untuk mendapatkan rejeki dan kekuatan dalam menjalani hidup".

Kalung susun, bentuknya tanggalkan (bulan muda), jumlahnya *gasal* (bersusun tiga). Melambangkan kewanitaan, jumlah *gasal* menunjukkan sifat positif. Secara keseluruhan memberi arti hidup (Kawendrasusanta, 1981, hlm. 166). Berkaitan dengan arti dari *Kalung Susun* ini, Condronagoro (2010, hlm. 120) maupun Widayanti (2011, hlm. 149) keduanya mengungkapkan bahwa, mengungkapkan bahwa "tiga tingkatan dalam kalung susun

merupakan lambang dari tiga tingkatan kehidupan manusia yaitu: lahir, kawin, mati (alam fana, alam antara, dan alam baka)".

Gelang, yang dipakai adalah sepasang *gelang kana*. *Kana* artinya simpai atau suh. Memakai gelang *kana* artinya agar menyadari fungsi dirinya sebagai *suh* (pengikat). Keris yang dipakai adalah keris wanita, sehingga bentuknya kecil. Menggunakan *oncen* keris yang terbuat dari benang yang berwarna-warni. Keris ini berfungsi sebagai properti tari, digunakan saat bagian perangan.

b. Rias Wajah

Rias Wajah tari *Srimpi Pandhelori* merupakan rias yang menggambarkan putri keraton yang cantik. Jenis riasnya menggunakan teknik rias *jahitan* seperti pada riasan mata penganten *Paes Ageng* gaya Yogyakarta. *Jahitan* pada mata dibentuk menggunakan pensil alis warna coklat. Maksudnya untuk memperjelas penglihatan supaya lebih fokus, dapat membedakan baik dan buruk, yang kemudian dinalar sehingga dapat dijadikan pegangan yang kuat selama hidup. Makna tersebut tergambar pada *jahitan* mata yang berupa dua garis menuju ke pelipis (Widayanti, 2011, hlm. 247).

Pada awalnya, bedak yang digunakan adalah *boreh* atau lulur yang berwarna kuning, ditambah dengan pemakaian pemerah bibir (lipstik) dan *gincu* (sekarang *rouge*: pemerah pipi). Dibalurkan pada wajah, tangan, dan kaki serta berbau harum. Dalam perkembangannya hingga saat ini *boreh* atau lulur hanya dikenakan di lengan tangan dan kaki saja. Sementara untuk wajahnya sudah



Gambar 3. rias mata jahitan
(Foto, Wenti Nuryani, 2018)

menggunakan bahan riasan yang modern yaitu menggunakan alas bedak (*fondation*), dilanjutkan dengan bedak tabur dan bedak padat, yang merknya sangat beragam.

3. Nilai-Nilai Pendidikan Busana dan Rias Tari *Srimpi Pandhelori*

Setelah simbol-simbol tradisi yang terdapat di dalam busana dan rias *Srimpi Pandhelori* diungkapkan, tampak adanya nilai-nilai pendidikan yang dapat dimanfaatkan sebagai media pendidikan untuk menunjang pendidikan karakter. Dalam penataan rias busana tari tersebut didasarkan pada narasi simbolik filsafat hidup dalam budaya Jawa.

- a. Nilai pendidikan yang berkaitan dengan pengendalian diri (mengendalikan nafsu birahi) agar hidup manusia memiliki arti baik untuk diri sendiri, orang lain, lingkungan sosial dan alam. Senantiasa mendekatkan diri pada Sang Khalik dan teguh imannya. Hal ini dapat diamati pada makna simbolis *slepe*, sabuk bagian

- luar (ikat pinggang) yang dikenakan setelah *sampur*, lengkap dengan *bathokannya*. Terbuat dari *kulitan*, mengandung arti sebagai peringatan untuk mengendalikan nafsu birahi, karena apabila terlepas maka kesucian wanita akan hilang. Nilai pengendalian diri juga dapat dicermati pada arti simbolis *cundhuk mentul* yang berjumlah lima yang dipakai penari *Srimpi* memiliki arti dalam kehidupan manusia harus mampu mengendalikan kelima nafsu yang senantiasa mengiringi langkah manusia dalam mencapai tujuan hidup. Sehingga hidup kita bermanfaat tidak hanya bagi kita sendiri tetapi juga bagi orang lain, lingkungan sosial dan alam.
- b. Nilai pendidikan yang berkaitan dengan *sangkan paraning dumadi* (asal muasal hidup). Adanya kesadaran tentang tujuan akhir hidup manusia ini akan menuntun manusia ke arah kebaikan. Hal ini dapat diamati pada makna simbolis *Jungkat*, atau sering disebut *pethat* yang berbentuk *gunungan* merupakan lambang keagungan Tuhan dan terciptanya kebahagiaan (Condronagoro, 2010, hlm. 121). Di dalam wayang kulit, bentuk *gunungan* yang meruncing ke atas ini mempunyai makna *sangkan paraning dumadi* (asal muasal kehidupan). Hal ini mengingatkan kepada kita semua tentang arah dan tujuan hidup, bahwa pada akhirnya hidup kita akan kembali kepada Sang Khalik
- c. Nilai pendidikan yang berkaitan dengan kejelian, kecermatan dalam menyaring informasi yang kita terima. Sejalan dengan tingkat kemajuan dalam bidang IT, komunikasi antar wilayah, negara, benua bisa terjalin dengan begitu mudahnya, dan seakan tanpa batas. Efek samping dari hal ini adalah masuknya informasi-informasi yang belum tentu benar, seperti saat ini banyak berita-berita *hoax* memenuhi media sosial. Hal ini apabila tidak dicermati akan menimbulkan berbagai konflik. Nilai ini dapat diamati pada makna simbolis *sumping*. Kata *sumping* merupakan pemendekan dari *sumpel kuping* (menutup telinga dengan sesuatu). Artinya, kita harus bisa menyaring berita atau informasi yang kita dengar, tidak semua dimasukan ke dalam hati mentah-mentah. Harus disaring mana informasi yang benar, mana yang sekedar *issue* (sekarang: *hoax*).
- d. Nilai pendidikan yang berkaitan dengan membangun kegigihan dalam menghadapi tantangan hidup, berani mandiri dan cekatan. Nilai ini terlihat pada *jarik* (kain) penari yang bermotif *parang gurdha*, berasal dari kata *garuda*, yaitu nama sejenis burung besar yang menurut pandangan hidup orang Jawa khususnya Yogyakarta mempunyai kedudukan yang sangat penting. Bentuk motif *gurdha* ini terdiri dari dua buah sayap (*lar*) dan ditengah-tengahnya terdapat badan dan ekor. Burung ini dianggap sebagai burung yang *teguh timbul tanpa maguru*, yang artinya sakti tanpa berguru kepada siapapun.
- e. Nilai pendidikan yang berkaitan dengan menyelaraskan cipta, rasa,

dan karsa, harapannya agar diperoleh kemudahan dalam mencapai cita-cita, rejeki, dan kuat (tabah) dalam menjalani kehidupan. Hal ini disimbolkan dalam *kelatbahu naga*, yang merupakan simbol bersatunya pola rasa dengan pola pikir. Arti yang terkandung di dalamnya ialah suatu harapan untuk mendapatkan rejeki dan kekuatan dalam menjalani hidup.

- f. Nilai pendidikan yang berkaitan dengan pemahaman tentang tiga tahapan kehidupan manusia yaitu, lahir, hidup, dan mati. Kesadaran akan tahapan kehidupan manusia ini akan mengarahkan perilaku dan sikap manusia dalam mencapai tujuan hidup. Bahwa manusia tidak boleh hanya mementingkan kehidupan di dunia, namun juga harus mempersiapkan bekal di alam baka. Secara simbolis terdapat pada *kalung susun*, hal ini telah dijelaskan bahwa tiga tingkatan dalam *kalung susun* merupakan lambang dari tiga tingkatan kehidupan manusia yaitu lahir, kawin, dan mati (alam fana, alam antara, dan alam baka).

Nilai-nilai pendidikan tersebut, sejauh pengamatan peneliti, masih relevan apabila dimanfaatkan sebagai media pendidikan di era *millenia* ini karena pendidikan mengenai ketuhanan, pengendalian diri, kegigihan, kemandirian, kecermatan, dan keselarasan cipta-rasa-karsa, merupakan nilai-nilai yang bersifat universal dan penting ditanamkan kepada setiap orang, terutama generasi muda sebagai generasi penerus.

Memfaatkan seni tradisional seperti tari *Srimpi*, wayang kulit, dan seni-seni

tradisional lainnya sebagai media pendidikan ini penting dilakukan karena mengandung nilai-nilai filosofis yang tinggi, berkaitan dengan nilai moral, budi pekerti, dan nilai-nilai kehidupan yang lain. Sekaligus merupakan upaya untuk memperkokoh jati diri bangsa. Kokohnya jati diri suatu bangsa ini berpengaruh terhadap ketahanan Nasional bangsa yang bersangkutan. Dalam hal ini Sayuti mengungkapkan bahwa,

... sebagai bangsa yang memiliki kosa-budaya yang melimpah ruah, apapun bentuk dan wujudnya, budaya bangsa tersebut merupakan dan menjadi modal dan identitas, benteng, serta sekaligus sebagai paspor utama, terlebih lagi, dalam tata pergaulan dan tegur-sapa global. Budaya merupakan modal dan identitas kita dalam berelasi dan berinteraksi dengan yang lain, yang bukan kita, liyan, the others. ... Sementara itu, proses berelasi dan berinteraksi dengan yang lain itu juga meniscayakan masuknya beragam nilai secara tak terhindarkan, yang dalam sejumlah hal acapkali bertentangan dengan nilai-nilai yang sudah lama terinternalisasi dan diyakini. Dalam konteks inilah, nilai-nilai yang inheren dalam kosa-budaya bangsa berfungsi sebagai benteng (2016, hlm. 1)

Apa yang diungkapkan oleh Sayuti ini menunjukkan betapa pentingnya melestarikan berbagai macam bentuk seni sebagai salah satu kekayaan budaya Nusantara yang merupakan identitas dan jati diri bangsa Indonesia, sekaligus sebagai filter dan benteng dari pengaruh budaya luar yang

kurang sesuai dengan konteks keindonesiaan. Tentu saja harus disertai dengan revitalisasi, rekontekstualisasi, rekonstruksi (bila perlu) menyesuaikan dengan perkembangan jaman dan kemajuan di bidang teknologi.

Dewantara (2013, hlm. 304) menjelaskan tujuh manfaat mempelajari tari *srimpi* yaitu, (1) Tari *srimpi* itu memiliki sifat pendidikan gerak badan dan rasa keindahan (pendidikan jasmani dan *aestetika*), (2) Tari *srimpi* itu bersifat *sport*, yang menghaluskan dan menyehatkan tubuh (3) Tari *srimpi* itu mendidik *wirama*, yakni mengekang diri, dan gerak *wiraga*, yakni kesusilaan (4) Tari *srimpi* itu menarik gadis kepada rasa kesenian (5) Tari *srimpi* itu menarik gadis kepada rasa kesucian (6) Tari *srimpi* itu suatu alat atau senjata untuk menolak sifat-sifat adat-istiadat yang kasar dari gadis-gadis kita, yang jadi korban pendidikan cara barat. Yaitu yang umumnya tidak dapat membedakan mana adat-istiadat yang baik, mana yang jelek dan jahat (7) Tari *srimpi* itu pusaka indah dari leluhur kita, yang terbilang suatu cahaya keadaban; oleh karenanya harus kita hidupkan, kita muliakan, dan kita sebarkan. Kita pelihara serta kita populerkan sehingga tidak akan mati, atau hidup tetapi di negeri lain

Dari ungkapan Dewantara ini dapat digaris bawahi bahwa, mempelajari tari *Srimpi* dapat menghaluskan budi pekerti dan menyehatkan badan karena mengandung unsur-unsur *sport*. Di samping hal tersebut, dengan mempelajari tari *Srimpi* seseorang dapat belajar mengenai keindahan (*estetika*), karena di dalam desain tata busana dan tata riasnya sarat dengan nilai-nilai keindahan.

Bagi seorang wanita memahami tentang unsur-unsur keindahan ini penting, karena hal ini berkaitan dengan kemampuan untuk *ngadi sarira* dan *ngadi busana*. *Ngadi sarira* dan busana secara filosofis memiliki arti sebagai upaya untuk merawat diri baik lahir maupun batin, secara total dan menyeluruh melalui perawatan diri/mempercantik diri dan memperindah busana, serta menguasai tata krama di dalam pergaulan. Dengan demikian keanggunan seorang wanita akan dilihat tidak sekedar dari sisi wajahnya yang cantik saja, atau busananya yang indah saja, tetapi juga kesantunannya dalam pergaulan sehari-hari.

PENUTUP

Tari *Srimpi* pada awalnya merupakan media untuk pendidikan putri-putri raja dan bangsawan lainnya, terutama untuk mendidik etika dan budi pekerti wanita di kalangan istana. Oleh karena itu, tarian ini sarat dengan nilai-nilai pendidikan yang berkaitan dengan etika, sopan-santun, dan tata krama, yang lahir dari kearifan lokal budaya Jawa. Meskipun lahir dari kearifan lokal budaya Jawa, namun esensi nilai-nilainya bisa diterapkan untuk umum, tidak terbatas kalangan masyarakat Jawa saja. Demikian pula nilai-nilai pendidikan yang terdapat di dalam tata rias dan busana *Srimpi Pandhelori*, nilai-nilai tersebut bersifat universal, meskipun lahir dari konsep budaya Jawa. Di samping hal tersebut, nilai-nilai pendidikan dalam tata rias dan busana *srimpi Pandhelori*, masih relevan dimanfaatkan sebagai media pendidikan, terutama dalam hal pendidikan nilai, moral, dan budi pekerti.

Secara simbolis *slepe*, *sabuk* bagian luar (ikat pinggang) yang dikenakan setelah *sampur*, lengkap dengan *bathokan*-nya, terbuat dari *kulitan*, mengandung arti sebagai peringatan untuk mengendalikan nafsu birahi, karena apabila terlepas maka kesucian wanita akan hilang. Arti simbolis *cundhuk mentul* yang berjumlah lima yang dipakai penari *Srimpi* merupakan simbol bahwa dalam kehidupan manusia harus mampu mengendalikan kelima nafsu yang senantiasa mengiringi langkah manusia dalam mencapai tujuan hidup. Sehingga hidup kita bermanfaat tidak hanya bagi kita sendiri tetapi juga bagi orang lain, lingkungan sosial dan alam.

Secara simbolis *Jungkat*, atau sering disebut *pethat* yang berbentuk *gunungan* merupakan lambang keagungan Tuhan dan terciptanya kebahagiaan (Condronagoro, 2010, hlm. 121). Di dalam wayang kulit, bentuk *gunungan* yang meruncing ke atas ini mempunyai makna *sangkan paraning dumadi* (asal muasal kehidupan). Hal ini mengingatkan kepada kita semua tentang arah dan tujuan hidup, bahwa pada akhirnya hidup kita akan kembali kepada Sang Khalik.

Sumping merupakan pemendekan dari *sumpel kuping* (menutup telinga dengan sesuatu). Memiliki arti harus bisa menyaring berita atau informasi yang diperoleh, tidak semua dimasukan ke dalam hati mentah-mentah. Bentuk motif kain gurda ini terdiri dari dua buah sayap (*lar*) dan ditengah-tengahnya terdapat badan dan ekor. Burung dipersepsikan sebagai burung yang *teguh timbul tanpa maguru*, yang artinya sakti tanpa berguru kepada siapapun.

Kelatbahu naga, merupakan simbol bersatunya pola rasa dengan pola pikir. Arti yang terkandung di dalamnya ialah suatu harapan untuk mendapatkan rejeki dan kekuatan dalam menjalani hidup. *Kalung susun* hal ini telah dijelaskan bahwa tiga tingkatan dalam *kalung susun* merupakan lambang dari tiga tingkatan kehidupan manusia yaitu lahir, kawin, dan mati (alam fana, alam antara, dan alam baka).

Mengingat kandungan nilai-nilai pendidikan yang penting dalam *Srimpi Pandhelori*, maka mengajarkan tarian ini kepada generasi muda menjadi suatu hal yang merupakan keniscayaan. Meskipun untuk mewujudkan hal ini perlu upaya yang terus menerus karena gerusan arus globalisasi semakin tak terbendung, sehingga masuknya berbagai macam jenis seni yang lebih mencitrakan kekinian menjadi begitu mudah dan menggoda kalangan generasi muda *millenia*.

* * *

Daftar Pustaka

- Cahya. 2016. Nilai, Makna, dan Simbol Dalam Pertunjukan Wayang Golek Sebagai Representasi Media Pendidikan Budi Pekerti. *Panggung* 26 (2), 117-127.
- Ciptandi, Fajar, Sachori. A& Haldani. A. 2016 . Fungsi dan Nilai pada Kain Batik Tulis Gedhog khas Masyarakat di Kecamatan Kerek, Kabupaten Tuban, Jawa Timur. *Panggung*, 26 (3), 261-271.

- Condronagoro, Mari. 2010. Memahami Busana Adat Kraton Yogyakarta, Warisan Penuh Makna. Yogyakarta: Yayasan Pustaka Nusantara.
- Dewantara, KH. 2004. Pendidikan Bagian I. Yogyakarta: Majelis Luhur Persatuan Taman Siswa.
- Dwikurniarini, Dina. 2014. Symbolisme Seni Dalam Budaya Jawa Di Era Global: Suatu Kajian Dari Batik Dan Tari Klasik Gaya Yogyakarta. *MOZAIK, Jurnal Ilmu-Ilmu Sosial dan Humaniora* 6 (1), 78-90.
- Faiz, Fakhruddin. 2002. Hermeneutika al-Qur'an. Yogyakarta: Qolam, Cet.III.
- Gadamer, Hans, Georg. 1975. *Truth and Method*: Diterjemahkan oleh Ahmad Sahidah. 2010. *Kebenaran dan Metode*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Gasiyah. 2015. Media Pembelajaran Interatif Seni Tari Srimpi Menggunakan Adobe Flash CS5. *Prosiding Seminar Nasional Universitas PGRI Yogyakarta*, 396-401.
- Kawendrasusanta, Kuswaji. 1981. *Busana Tari Klasik Gaya Yogyakarta, Yogyakarta*" Fred Wibowo. (Ed), *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, Yogyakarta: Bidang Kesenian Propinsi DIY.
- Lindsay, Jennifer. 1991. *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press
- Madison, G.B. 1990. *The Hermeneutics of Post Modernity*. Indiana University Press.
- Maryono. 2015. Makna Pragmatik Tindak Tutur Direktif Pada Tari Gathutkaca Gandrung. *Panggung* 25 (3), 211-226.
- Moll, C. Luis. 1990. *Vygotsky and Education. Instructional Implications and Applications of Sociohistorical Psychology*. Cambridge University Press.
- Palmer, Richard E. (2003) *Hermeneutics, Interpretation Theory In Schleimacher, Dilthey,*
- Heidegger, and Gadamer. Diterjemahkan oleh Musnur Hery dan Damanhuri Muhamad. *Hermeneutika, Teori Baru Mengenai Interpretasi*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- Puspositardjo, S. 2005. *Seni Dalam Pendidikan. Kumpulan Makalah Seri Seni Pertunjukan Indonesia*. Surakarta: Kerjasama PPS STSI & The Ford Foundation.
- Pramutama, R.M. 1999. *Unsur Pendidikan Seksual Pada Srimpi Renggawati di Kraton Yogyakarta. Laporan Penelitian, STSI Surakarta*.
- Purwadmadi & Linaras A. 2015. *Seni Pertunjukan Indonesia 4. Dokumentasi tari Klasik (Beksan Jebeng, Beksan Floret, Srimpi Nadheg Putri, Bedaya Tejanata)*. Yogyakarta: UPTD Taman Budaya.
- Putraningsih, Titik. 2016. "Relevansi Nilai-Nilai Tari Bedhaya Bondhet dalam Pendidikan Karakter". *Imaji, Jurnal Seni Dan Pendidikan Seni* 14 (2), 160-176
- Sayuti, Suminto A. 2016. *Budaya Dan Kerifan Lokal di Era Global: Pentingnya Pendidikan Bahasa Dan Sastra*. Disampaikan pada Seminar Nasional "Bahasa, Sastra, dan Pemuda" yang diselenggarakan oleh Prodi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia FIP Universitas Trunojoyo, Madura; pada hari Kamis, tanggal 29 September 2016
- Sumaryono, E. 1999. *Hermeneutik, Sebuah Metode Filsafat*. Yogyakarta: Kanisius.
- Supriyanto. 2009. *Busana Tari Bedaya Gaya Yogyakarta Sebuah Kajian Estetika*. *Agem* 8 (1), 1-17.
- Soedarsono. 1996. *Indonesia Indah, Seni Tari Tradisional Indonesia*. Jakarta: Yayasan Harapan Kita/BP3TMII.
- Suryobrongto, GBPH. 1981. *Kawruh Jaged Mataram*. Yogyakarta: Dewan Ahli Yayasan Siswa Among Beksa.
- Wardhana, Wisnoe, RM. 1981. *Tari Tunggal, Beksan Dan Tarian Sakral Gaya Yogyakarta*. Dalam *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, Wibowo Fred (Ed). *Dewan Kesenian Propinsi DIY*.
- Widayanti, Sri. 2011. *Tinjauan Filsafat Seni Terhadap Tata Rias dan Busana Pengantin Paes Ageng Kanigaran Gaya Yogyakarta*. *Jurnal Filsafat*, 1,(3),240-256.

Sumber Internet:

Batik Larangan. Retrieved 15 Februari 2019
from [https://www.kratonjogja.id/
kagungan-dalem/12/motif-batik-
larangan](https://www.kratonjogja.id/kagungan-dalem/12/motif-batik-larangan).