

BENTUK SIMBOLIS ESTETIKA JAWA PADA PERTUNJUKAN WAYANG PURWA

Robby Hidajat

Jurusan Seni dan Desain
Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang

Abstract

Javanese aesthetics is closely related to Javanese performing art, especially wayang. Due to that, "Javanese aesthetics" can be understood through the performing art in practice. The lesson that can be obtained is morality that can be completely understood in a cosmic sphere the nature of which is paradoxical and opposing. It is still possible to carry out an in-depth study to Javanese aesthetics and this preliminary study puts an emphasis on symbolic aspects on wayang purwa performance.

Key words: wayang, aesthetics, paradoxical, philosophy

Pengantar

Memperbincangkan estetika, sesuatu yang sama peliknya dengan memahami religi, sebab upaya tersebut merupakan penggalian aspek mistrius yang dialami oleh manusia. Mistri religi dan estetika dalam pengalaman manusia telah berlangsung dari abad ke abad, bahkan hingga kini masih menjadi topik yang menarik. Hal ini menandakan, bahwa dalam diri manusia itu ada sesuatu dimensi yang sangat mistrius.

Istilah estetika pada awalnya berasal dari kata "aesthesis" berasal dari bahasa Yunani dan berarti pencerapan, persepsi, pengalaman, perasaan, pemandangan. Kata ini untuk pertama kali dipakai oleh Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), seorang filsuf Jerman, menguraikan tentang cabang filsafat yang melingkupi realitas seni dan keindahan.

Paparan tentang pemahaman estetika tersebut dikemukakan dalam buku berjudul *Meditationes Philosophicae de Nomullis ad Poema Pertinentibus* (1735). Karya tersebut diterjemahkan dalam edisi bahasa Inggris berjudul *Reflections on Poetry* (1954). Maka pada pembahasan ini dimaksudkan untuk mencari unsur-unsur estetika (keindahan) yang dapat digali dari kearifan lokal, dalam hal ini

yang tersimpan dalam budaya Jawa. Salah satunya adalah dalam wayang purwa.

Wayang purwa sebagai produk budaya Jawa memberikan suatu pandangan ke dalam hidup mistik Jawa yang telah meresap dalam kehidupan, terutama kehidupan masyarakat agraris (petani). Nilai-nilai yang mengalir telah lama memberikan pemahaman tentang semesta kehidupan, baik sosial, politik, pendidikan, religus, dan juga seni (keindahan). Hal tersebut ditegaskan oleh Herry J. Benda dalam artikelnya yang berjudul *Kontinuitas dan Perubahan dalam Islam di Indonesia*. Sebagai berikut.

Di luar masyarakat keraton ini, dengan tata tertibnya yang amat halus lapisan-lapisan masyarakat yang diatur secara cermat sekali dengan hirarki yang dikenal serta dihormati oleh umum, terdapat kaum petani. Kaum petani Jawa sangat kenal akan Ramayana dan Mahabharata, yang merupakan bahan dasar pertunjukan-pertunjukan bagi rakyat; karena hal itu pulalah mereka tidak merasa asing terhadap kebudayaan keraton (Abdullah [ed.], 1987:30).

kepada masyarakat Jawa dalam memecahkan persoalan-persoalan yang penting dalam kehidupan. Seperti yang dikemukakan oleh Dahler & Chandra dalam bukunya "Asal dan Tujuan Manusia", bahwa seni memiliki kaitan yang erat dengan kehidupan rohaniah yang lebih tinggi, sebagai berikut.

Kepekaan jiwa seorang seniman dapat menembus sesaat kealam itu, di mana tersimpan pengalaman-pengalaman dasar manusia sejak awal sejarahnya, atau bahkan "perasaan-perasaan" dari organisme-organisme sebelum manusia. Misalnya, ilham tentang getaran yang berirama, yang terwujud dalam musik atau puisi. Irama atau ritme itu adalah pola dasar perkembangan dalam alam, dan makhluk-makhluk hidup telah mengalamainya sepanjang masa. Kemampuan seniman untuk menggungkapkan diri searah dengan pola dasar itu, akan menyebabkan timbulnya getaran yang seiring dalam diri seorang yang menanggapnya. Dalam bawah sadar kita pun terpendam potensi untuk denyutan alamiah itu. Demikianlah suatu karya seni dikatakan menyentuh hati kita, contoh-contoh lain adalah ilham-ilham tentang; harmoni (keselarasan), konflik, kematinan, kebangkitan, cinta, dan sebagainya – semua terpendam pula dalam sanubari kita. Sebuah karya seni kita katakana indah dan bermutu, kalau ia mampu menampilkan suatu pesan dasar yang dapat menggugah gambaran-gambaran yang sama dalam bawah sadar kita, melalui itu, emosi transenden kita, atau perasaan manusiawi yang luhur, dibangkitkan. Secara singkat dapat dikatakan, bahwa dalam fungsi ini seni merupakan saudara dari agama, sebab ia mengarah kepada kehidupan rohani yang lebih tinggi. Seni membuka diri kita untuk sadar kosmis (1991:101).

Dalam kaitan tersebut sudah barang tentu, wayang purwa sebagai karya budaya masyarakat Jawa mempunyai mempunyai dua sisi yang memberikan sebuah pandangan tentang kesadaran masyarakat tentang aspek kerohaniaan (spiritual) dan sekaligus tentang

keindahan (estetik). Maka menggalian kearifan melalui keberadaan wayang purwa dengan sendirinya merupakan sebuah langkah dalam memahami kesadaran kosmis, bahwa alam dan manusia itu memiliki hubungan integralistik-holistik. Kemampuan memahami kosmis akan membentuk suatu sikap yang mencerminkan perilaku (etika) estetik.

Wayang purwa yang hidup dalam masyarakat Jawa dari waktu ke waktu telah mengalami perkembangan, sungguh pun demikian perkembangan yang terjadi tidak lepas dari masyarakat Jawa itu sendiri. Karena pada umumnya bahwa wayang purwa di anggap sebagai tontonan yang sekaligus berisi tuntunan (Sujamto, 2000:42, Hersapandi, 1994:42). Pengertian tersebut sejalan dengan pernyataan Widodo (1997/1998:7) bahwa wayang purwa memiliki kandungan unsur-unsur 1) Seni, 2) Religius-magis, 3) Pendidikan, 4) ilmu pengetahuan dan budaya, dan 5) Hiburan. Maka pada Orde Baru (Indonesia pada masa pemerintahan resim presiden Soeharto) menambahkan fungsi sosial dalam masyarakat, yaitu selain wayang sebagai tontonan dan tuntunan, juga sebagai tatanan (Kayam, 2001:72, Riantiaro, 1980/81:129). Tatanan adalah sebuah fungsi sosial budaya kesenian, yang tidak hanya berorientasi pada upaya seniman sebagai produk nilai-nilai yang diharapkan diserap oleh masyarakat, tetapi kesenian harus mampu memberikan menjadi sebuah tolok ukur dalam menentukan suatu nilai, sehingga pranata sosial mampu ditegakkan untuk membangun moral masyarakat. Hal ini mengisyaratkan bahwa pertunjukan wayang Jawa mempunyai fungsi ganda, di satu sisi wayang sebagai bentuk hiburan (tontonan) yang mampu mengendorkan ketegangan sosial dan sisi yang lain menempati fungsi sebagai tuntunan "petunjuk kehidupan" baik kehidupan spiritual maupun kehidupan sosial.

Pernyataan wayang sebagai tontonan dan sekaligus sebagai tuntunan sudah tidak asing lagi, tetapi penelaahan wayang sebagai sumber estetika Jawa tentunya masih sangat sedikit dikaji. Mengingat, bahwa wayang dan seni pertunjukan Jawa lainnya sebagai sebuah tontonan sudah barang tentu mengandung unsur-unsur estetik, terlebih berkaitan dengan

dasar-dasar etika moral yang tersimpan didalamnya. Maka sudah tidak diragukan lagi, bahwa wayang dan seni pertunjukan Jawa lainnya memiliki dimensi yang luas dan mempunyai kemungkinan yang sangat luas menandung aspek-aspek estetika.

Cliford Geertz mengemukakan pemahamannya tentang wayang jiwa sebagai berikut.

Wayang...sekaligus juga merupakan seni yang paling tersebar luas, yang paling berakar dalam, paling dielaborasi secara filosofis dan religius, yang terakhir ini umumnya dilakukan oleh para priyayi. Pusat dari kompleks itu adalah wayang, pertunjukan Jawa yang masyhur ke seluruh dunia. Bonekanya, yang merupakan kulit pipih yang diukir, kemudian dicat dengan warna emas, biru, dan hitam, memang dibuat untuk menimbulkan bayangan pada layer putih. Dalang, yang memainkan boneka itu, duduk di tikar di depan layer itu. Sebuah orkes gamelan berada di belakangnya, dan sebuah lampu minyak tergantung di atas kepalanya (secara tradisi; sekarang, sedikitnya di kota-kota, digunakan lampu listrik). Boneka itu dijepit dengan batang dari penyu dari kepala sampai ke bawah kakinya, tempat dalang menggenggamnya sebagai semacam pegangan. Lengan-lengannya yang bisa digerakkan, yang merupakan satu-satunya bagian yang bisa digerakkan, pun diberi tongkat pendek, yang dipegang oleh si dalang dengan satu tangan dan digerakkan dengan jirinya. Dia memegang wayang itu dengan sebuah tangan di atas kepalanya dan memainkannya di antara lampu dan layer putih. Kalau wayang itu merupakan tokoh mulia, dan kebanyakan memang demikian, ia harus berhati-hati sekali menjaga jangan sampai wayang itu diangkat lebih rendah dari kepalannya. Dan sebelah dalang orang dengan demikian bisa menyaksikan boneka itu sendiri dengan banyangannya berdiri tegak secara dominan di layar putih itu. Dari balik layar orang hanya melihat banyangannya saja.

Sepanjang dasar layer, di depan dalang, ada sebatang pohon pisang tempat menyimpan boneka-boneka yang segera diperlukan dalam pertunjukan sesuai dengan pertunjukannya yang biasanya berlangsung semala suntuk, maka dalang akan mengambil dan mengganti tokoh-tokoh dari batang pohon itu menurut kebutuhannya dan memainkan boneka yang langsung berperan, (kebanyakan mereka itu terlibat dalam percakapan yang sangat formal atau dalam peperangan – dalam hal mana dia memukulkan yang satu pada yang lainnya – atau dalam hal para pelawak, terlihat dalam semacam *dagelan*). Ia menirukan semua suara yang sedang berperan, menyanyi bila myanyian diperlukan; menendang lembaran besi dengan kakinya untuk menjaga irama dan menandakan suara-sura perang. Dan karena ia hanya memiliki garis besar cerita yang diturunkan kepadanya dengan jalan tradisi, maka si dalang menambahkan hampir semua detail dalam cerita itu sambil jalan, khususnya dalam adegan-adegan lelucon, yang sering berisi unsur-unsur kritik sosial yang kontemporer. Dalang melakukan ini semalam suntuk, duduk hingga fajar dengan kedua kakinya besila, sikap formal orang Jawa, melakukan permainan dengan suatu ketrampilan, penemuan-penemuan yang subur, dan ketahanan fisik yang dalam keseluruhannya sangat mengesankan (1989:351-52).

Burhan Nurgiyantoro menyatakan, bahwa Wayang Purwa pada hakekatnya adalah suatu presentasi lambang-lambang yang bersifat religius-mistis, yaitu lambang kehidupan manusia dari lahir sampai mati sebagaimana tercermin dalam struktur wayang, yaitu ditandai dengan posisi *Gunungan* atau *Kayon*, dan *Pathet* musik gamelan. Pada babak pertama *Kayon* condong ke kanan dan gamelan melantunkan gending-gending *Pathet nem* (6), babak kedua *Kayon* tegak lurus dengan iringan gending-gending *Pathet Sanga* (9), dan diakhir *Kayon* condong ke kiri dengan melantunkan

gending-gending *Pathet Manyura* (Suryadi Ws. 1984: 43-44, Darmono, 2000.345). Bahkan, hampir semua unsur pewayangan, seperti bentuk-bentuk fisik wayang dan berbagai peralatan yang dipegunakan, seperti *cempala*, *blencong*, *geber* putih, kotak wayang, *kepyak*, dan lain-lain semuanya mempunyai fungsi perlambangan (1989: 42). Lebih lanjut disebutkan, bahwa wayang merupakan produk budaya Jawa yang usianya sangat tua yaitu diperkirakan telah bereksistensi kurang lebih 3500 tahun yang lalu. Wayang merupakan penyajian wiracerita yang pada intinya mengisahkan perlawanan para tokoh yang berwatak baik menghadapi para tokoh yang berwatak jahat (1989: 24).

Selain wayang kulit (purwa) dalam kehidupan orang Jawa, terumama golongan priyayi sangat erat kaitannya dengan seni pertunjukan yang disebut *joged* (seni tari). Soedarsono menjelaskan, bahwa *joged* dalam lingkungan masyarakat priyayi (bangsawan Jawa) yang mendapat apresiasi sangat tinggi adalah tari Srimpi. Tarian tersebut dijelaskan sebagai berikut.

Bedhaya adalah tari putri yang dibawakan oleh sembilan orang penari wanita dengan mengenakan busana yang sama, walaupun tari ini mengisahkan sebuah cerita. Tari *bedhaya* dahulu merupakan kelengkapan kebesaran sebuah keraton, baik kraton Surakarta maupun keraton Yogyakarta. Istana Mangkunegaran dan Pakualaman sebenarnya tidak mempunyai wawenang memiliki tari *bedhaya* dengan sembilan penari. Apbalika di salah satu istana atau pura itu menyelenggarakan pertunjukan *bedhaya* sanga atau *bedhaya* sembilan, tari itu pasti merupakan hadiah dari salah satu keraton di Jawa Tengah. Misalnya saja *Bedhaya Tejanata* yang sekarang dimiliki oleh Pura Pakualaman adalah hadiah dari Paku Buwana X kepada Paku Alam karena pernikahannya dengan salah satu putri Paku Buwana X yang bernama Eetna Puwasa. Bahkan *bedhaya* itu sering pula hanya dianggap sebagai pinjaman. Kadipaten

atau pura pakualaman dan Mangkunegaran sebenarnya hanya memiliki wewenang menampilkan *bedhaya* yang diatarkan oleh tujuh orang penari wanita.

Bedhaya yang merupakan perlengkapan kebesaran seorang raja ini adalah satu yang dianggap sangat sakral oleh Keraton Surakarta yaitu *bedhaya Ketawang*. *Bedhaya* yang sakral ini menurut sumber teradisional yaitu kitab *Widhapradangga* kono diciptakan oleh Sultan Agung raja ketiga dan terbesar dari dinasti Mataram yang memerintah pada tengah pertama abad ke -17 bersama-sama dengan Kangjeng Ratu Kencanasari, penguasa Laut Selatan. Walaupun berita ini berita *legendaries*, tetapi apabila data ini dibandingkan dengan laporan duta Belanda yang beberapa kali berkunjung ke Mataram yaitu Rijklof cabn Goens, rupanya masih bisa dipercaya. *Bedhaya ketawang* yang dianggap sebagai *bedhaya* paling tua ini kemudian menjadi kibalat dari *bedhaya-bedhaya* lainnya yang lebih muda. Hanya saja cerita yang menjadi temanya berbeda, buskin pertemuan antara Panembahan Senopati raja pertama dari dinasti Mataram dengan Kanjeng Ratu Kencana sari atau Kanjeng Ratu Kidul, tetapi percintaan atau perang yang terdapat pada wiracarit-ciracarita serta babad yang lainnya.

Sembilan penari *bedhaya* yang berbusana sama serta menari dengan teknik tari yang sama yaitu tari putri halus yang lembut, masing-masing penari memiliki nama sendiri-sendiri menurut fungsinya di dalam komposisi tari *bedhaya*. Mereka itu adalah *endel ajek* (surakarta) atau *endel pajeg* (Yogyakarta), *batak*, *jangga*, *dhadha*, *apit ngajeng*, *endhel wedalan ngajeng*, *apit wingking*, *endhel wedalan* (Surakarta) atau *endhel wedalan wingking* (Yogyakarta), dan terakhir adalah *bucit* (Surakarta) atau *buntil* (Yogyakarta) (1999: 238)

Disamping tari *Bedhaya* terdapat jenis tari putri yang dianggap memiliki posisi yang sangat terhormat, yaitu tari Srimpi. Soedarsono menjelaskan sebagai berikut.

Srimpi adalah sebuah tari putri kelompok yang dibawaakan oleh empat penari putri wanita yang menenakan busana sama serta keempatnya menari dengan teknik tari putri yang halus. Walaupun bentuk koreografi tari ini jelas merupakan tari kelompok, tetapi sebenarnya lebih merupakan tari berpasangan atau *duet*, tetapi yang disusun secara ganda. Tema yang ditampilkan adalah perang tanding yang diambil dari berbagai wiracerta, misalnya saja perang tanding antara Permadi melawan Suryatmaja, antara Srikandi melawan Larasati, antara Srikandi melawan Surodiwati, antara Sudarawaerti melawan Sirtupelaeli, dan sebagainya. *Srimpi* dimiliki oleh keempat istana di Jawa tengah dan DIY dan dahulu juga berfungsi sebagai sajian bagi para tamu agung yang berkunjung ke Istana. Di Kertan Yogyakarta terdapat sebuah *srimpi* yang ditarikan oleh lima orang penari wanita, dan tema yang ditampilkan adalah percintaan dari sebuah legenda Jawa. *Srimpi* itu adalah *Srimpi Renggawati*, yang sangat unik, tari *srimpi* di keempat istna Jawa itu kebanyakan diberi nama berdasarkan atas nama *gending* atau lagu utama yang mengiringi tari. Sebagai contoh adalah *Srimpi Pandhlori* adalah *srimpi* yang diringih oleh lagu *Pandhlori*, *srimpi Muncar* adalah *srimpi* yang diringih oleh lagu atau *gending Muncar*, *srimpi lobang* adalah *srimpi* yang diiringi oleh lagu *lobang* dan sebagainya.

Usia *srimpi* kemungkinan besar sama dengan *bedhaya*, meskipun kedudukannya sebagai pelengkap kebesaran raja, *serimpi* berada di bawah *bedhaya*. Memang seampai sekarang belum ditemukan berita sejarah yang pasti yang menginformasikan kapan tari *srimpi* diciptaa di istana Jawa. Yang bisa kita dapatkan adalah data yang berasal dari babad yang nilai kebenarannya masih harus kita kaji dengan kritis. Salah satu sumber yang memberitakan kehadiarn

srimpi di istna Matama adalah *babad Nitik* yang beaadal dari keraton Yogyakarta. Dalam babad ini diceritakan bahwa pada suatu ketika Kanjeng Ratu Kidul menipta dua buah komposisi tari putri, yang satu ditarikan oleh sembilan penari wanita, dan yang lain ditarikan oleh empat penari wanta. Kedua komposisi ini dipersembahkan kepada Sulatan Agung, raja ketiga dan terbedar dari dinasti Matama yang memerintah dari tahun 1613 sampai 1646 (1999: 244-245)

Ini menunjukkan, bahwa perkembangan wayang purwa dan *joged* (tari) tentunya telah cukup lama berinteraksi dengan perkembangan budaya Jawa itu sendiri. Sehingga wayang purwa sebagai salah satu produk dari budaya Jawa, terkait secara integralistik–holistik dalam sejarah sosiobudaya masyarakat Jawa.

Integralistik artinya terkait secara pada berbagai pola hidup dan kelembagaan sosial dari waktu ke waktu; baik yang didasari oleh sejarah sosial-politik maupun oleh sosial-religius. Holistik menunjukkan keterkaitan secara struktural-fungsional dari pola pemahaman konsep makro atau mikro. Pemahaman tersebut dipahami dengan pengertian “kemanunggalan” , yaitu hakekat yang bersifat menyeluruh yang terkondisikan, sistem yang terintegrasi, secara struktural-fungsional, “bulat”, meliputi yang “Kasar” dan yang “halus”, rasional dan rasa, lahir dan batin. Dengan demikian, dikenal pula suatu pandangan bahwa seni diwujudkan berdasarkan tiga aspek yang terpendam dalam diri manusia, yaitu Karsa, Rasa, dan Karya. Pemahaman terhadap tiga aspek tersebut dapat disimak pada paparan

- (1) Cipta, yaitu sebuah dorongan dalam diri manusia untuk menghasilkan sesuatu yaengan kekuatan dan pengalaman lahir dan batinnya yang memiliki kemanfaatan bagi dirinya sendiri dan masyarakat, hasil ciptaan dapat berupa ilmu pengetahuan, teknologi, dan juga kesenian.
- (2) Karsa, yaitu sebuah dorongan dalam diri manusia untuk menemukan

pelita hidup yang dibutuhkan karena adanya berbagai hal yang tak terjangkau oleh akalinya, seperti dari mana asal manusia sebelum lahir dan kemana manusia setelah mati (sangkan paran). Hasilnya adalah norma-norma etika moral atau lahirnya berbagai tata cara (sistem) peribadatan, termasuk estetika.

- (3) Rasa, yaitu sebuah dorongan dalam diri manusia yang menimbulkan cita rasa keindahan (estetik) sehingga menimbulkan keinginan untuk menemukan atau menikmati citra estetik (Rusliana, lyus.2002: 240

Tiga aspek tersebut semuanya mengambil bagian dalam suatu kesatuan, terkoordinasi, berhubungan secara hirarkis dan sebaiknya berada dalam keseimbangan yang harmonis dan tenteram, atau stabil. (Mulder,1983:112). Hasil akhir dari sebuah hasrat (dorongan) untuk menuangkan keindahan adalah bermula dari kegelisahan menemukan sesuatu, hal ini seperti ungkapan "kebo nantang pasangan", artinya seniman menjadi orang yang mencari kesempatan untuk memasuki jaring-jaring yang mampu mengikat atau menambatkan hatinya, dengan kata lain adalah seperti sebuah pengalaman "cinta". Cinta yang sejati tidak ada kekuatan yang mampu mencegah seseorang untuk menolak, hanya kepasrahan, mengalir mengikuti gejolak perasaan yang semakin menggelora. Estetik dan cinta mempunyai kesejajaran dalam eksistensialnya. Karena keduanya mampu menyatu dari diri seseorang dengan kondisi yang bersifat "membuat", bahkan manusia sendiri tidak mampu membedakan ada sebenarnya yang dirasakan, yang terasa hanyalah sebuah kenikmatan. Maka dibutuhkan suatu "laku" atau "tata brata" untuk mampu menenali citra rasa estetika yang sesungguhnya, sehingga menjadi manfaat bagi semua manusia.

Wayang Purwa

Wayang purwa yang hidup dalam masyarakat Jawa dari waktu ke waktu telah mengalami perkembangan, sungguh pun

demikian perkembangan yang terjadi tidak lepas dari masyarakat Jawa itu sendiri. Burhan Nurgiyantoro mengemukakan, bahwa Wayang Purwa pada hakekatnya adalah suatu presentasi lambang-lambang yang bersifat religius-mistis, yaitu lambang kehidupan manusia dari lahir sampai mati sebagaimana tercermin dalam struktur wayang, yaitu ditandai dengan posisi *Gunungan* atau *Kayon*, dan *Pathet* musik gamelan. Pada babak pertama *Kayon* condong ke kanan dan gamelan melantunkan gending-gending *Pathet nem* (6), babak kedua *Kayon* tegak lurus dengan iringan gending-gending *Pathet Sanga* (9), dan diakhir *Kayon* condong ke kiri dengan melantunkan gending-gending *Pathet Manyura* (Suryadi Ws. 1984: 43-44, Darmono, 2000.345). Bahkan, hampir semua unsur pewayangan, seperti bentuk-bentuk fisik wayang dan berbagai peralatan yang dipergunakan, seperti *cempala*, *blencong*, *geber* putih, kotak wayang, *kepyak*, dan lain-lain semuanya mempunyai fungsi perlambangan (1989: 42). Lebih lanjut disebutkan, bahwa wayang merupakan produk budaya Jawa yang usianya sangat tua, yang diperkirakan telah bereksistensi kurang lebih 3.500 tahun yang lalu. Wayang merupakan penyajian wiracerita yang pada intinya mengisahkan perlawanan para tokoh yang berwatak baik menghadapi para tokoh yang berwatak jahat (1989: 24). Ini menunjukkan, bahwa perkembangan wayang purwa tentunya telah cukup lama berinteraksi dengan perkembangan budaya Jawa itu sendiri. Sehingga wayang purwa sebagai salah satu produk dari budaya Jawa, terkait secara integralistik – holistik dalam sejarah sosiobudaya masyarakat Jawa. Integralistik artinya terkait secara pada berbagai pola hidup dan kelembagaan sosial dari waktu ke waktu; baik yang didasari oleh sejarah sosial-politik maupun oleh sosial-religius. Holistik menunjukkan keterkaitan secara struktural-fungsional dari pola pemahaman konsep makro atau mikro. Pemahaman tersebut dipahami dengan pengertian "kemanunggalan", yaitu hakekat yang bersifat menyeluruh yang terkondisikan, sistem yang terintegrasi, secara struktural-fungsional, "bulat", meliputi yang "Kasar" dan yang "halus", rasional dan rasa, lahir dan batin. Semua mengambil bagian dalam

kesatuan yang ada, terkoordinasi, berhubungan secara hirarkis dan sebaiknya berada dalam keseimbangan yang harmonis dan tenteram, atau stabil. (Mulder, 1983:112). Pengertian lain integralistik-holistik dapat juga ditemui pada pemikiran Umar Kayam. Umar Kayam memahami spirit masyarakat Jawa sebagai solidaritas-komunitas (Nurdien, 1982:118), yang kurang lebih dimaknai sebagai "sawiji" atau menyatu. Konsep ini ternyata terus ditransformasi dalam bentuk seni pertunjukan, salah satunya bentuk koreografi yang ditampilkan pada puncak acara HUT ke 250 Kota Yogyakarta pada hari Sabtu 7 Oktober 2006 yang digelar di Pagelaran Alun-alun Utara Yogyakarta yang berjudul *Golong-Gilig Trajumanggala*.

Pola integralistik – holistik tercermin dalam keberadaan wayang purwa, seperti yang selalu menyandarkan pada konsep *Raja – Kawula*. Raja sebagai individu memiliki kaitan integral da rakyat dengan keturunan kebangsawanan yang menjadi bagian dengan sistem sosial-religius yang bersifat mistis; *transcendental-imanensi*; manusia dan para Dewa (konsep Dewa-Raja). Maka upaya rakyat (*kawula*) yang selalu berusaha untuk mencari legitimasi dan mengintegrasikan individu dengan Raja, artinya sebuah sikap melembagakan "individu" untuk memahami rahasia kesemestaan makna estetis; *Adiluhung*.

Hegemonitas strata "atas" yang selalu dipahami dalam pencarian eksistensial-legimitasi dari wilayah yang bersifat marjina, melahirkan sebuah bentuk epigonitas yang bersifat apriori. Berbagai sikap dan tindakan yang bersumber dari "istana" atau "negara" atas norma-norma raja selalu dimaknai sebagai sesuatu yang "estetik", yaitu bagus atau indah. Sehingga dalam berbagai perwujudan karakteristik eksistensial wujud material selalu dimaknai dengan "alus-kasar". Halus kasar jika dipandang secara dikotomis akan melahirkan interperasi bahwa sumber estetika istana itu "alus", sementara estetika rakyat itu "kasar". Pemaknaan demikian pandangan dari sudut "teknik", tetapi pada hakekatnya "alus-kasar" itu merupakan konsep yang bersifat "nyawiji". Woro dalam bukunya berjudul *Wayang dan Lingkungan* menjelaskan konsep paradoksal halus-kasar sebagai berikut.

Wayang suatu mitologi yang mempeertntangkan semua dualitas kosmologi antara langit dan bumi, bulan dan matahari, makhluk-makhluk kahyangan (dwa-dewa) dan makhluk-makhluk bumi (manusia). ia juga melambangkan alam pikiran orang Jawa yang bertolak dari suatu distingsi antara dua segi fundamental realitas, yaitu segi lahir dan segi batin. Kedua segi ini bersatu dalam diri manusia. Di samping membedakan segi lahir dan segi batin, ada pasangan dua yaitu *alus* dan *kasar*. Alus menunjukkan kepada segi batin, dan kasar menunjukkan kepada segi lahir. Kedua hal yang saling bertentangan ini tidak saling meniadakan, karena keduanya diperlukan (2002:34).

Fenomena tersebut selalu tercermin dalam eksistensi *Kawula* sebagai individu yang hadir (eksis) secara simbolik sebagai wujud perpaduan holistik dengan "raja" atau "bangsawan" yang dikenal dengan konsep "manunggal". Mulder menjelaskan pandangan keyakinan Jawa tersebut.

Pemikiran ini dinyatakan dalam gagasan mencapai persatuan antara hamba dan Tuhan serta mistik (*mangunggaling Kawula-Gusti*). Untuk mencapai tujuan ini orang harus mengatasi kekangan-kekakang yang membelenggu dirinya kepada eksistensi gejala, seperti misalnya hawa nafsu dan rasionalitas duniawi yang hanya menuju ke arah persepsi kebenaran yang bersifat kahayali (1996:31).

Pencapaian kearifan sosial-religius tersebut merupakan modal utama dalam menemukan sebuah kekekatan penghayatan "materi". Karena nilai tidak mencul dengan sendirinya dari benda, tetapi manusia yang memberikan makna (eksistensial). Dengan demikian pola pikir hirarkis menjadi sebuah pola motivasi yang bergerak dari luar (*kasar*) ke dalam (*alus*) artinya "materi" mencari makna yang luas dan mendalam, dari bawah (*lemah*) ke atas (*langit*) yang mengarah pada suatu sikap "kepasrahan". Pola pikir masyarakat Jawa

seperti yang dikemukakan oleh Niels Mulder sebagai berikut.

Petani tidak dianggap sebagai suatu jabatan yang akan diiri atau yang pantas untuk dicita-citakan. Kaum petani, dasar masyarakat, secara harfiah berdiri di tengah-tengah lumpur dan merupakan tingkat masyarakat yang paling rendah. Pekerjaan tidak menimbulkan perhatian orang tak dapat belajar sesuatu mengenainya, mereka tidak bergengisi, tegasnya jika ada kesempatan, maka pastilah selekas mungkin mencari pekerjaan lain. Seorang petani merasa minder terhadap seorang saudagar dari kota, apalagi terhadap seorang pegawai pamong praja, atau seorang guru serta pejabat-pejabat pemerintah lainnya. Jika hasil ladangnya berlimpah-limpah, maka sisa itu akan ditanamnya dalam pendidikan seorang anak yang akan menjadi seorang guru atau seorang pegawai negeri. Menurut pola ini maka mobilitas ke atas ditentukan sebagai suatu gerak yang menjauhi petanian dan sedapat mungkin bertautan dengan kota dan pemerintah (1996: 61).

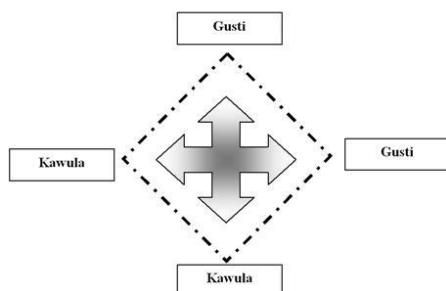
Bergerak ke atas ini merupakan sebuah prinsip pencapaian kesempurnaan, kemuliaan, dan suatu sistem harmonisasi sosial. Pencapaian drajat itu adalah kualitas; sesuatu yang bersifat *imanensi* (skuler) bergerak menuju *transcendental* (sakral) adalah sebuah mobilitas luhur. Maka mentalitas demikian ini dapat disimak pola tematik pendidikan putra para satria. Para bangsawan atau pangeran selalu mencintai pada gadis desa, yang kemudian mempunyai putra yang dibesarkan di padepokan. Ini mensyaratkan bahwa tempat mendidik, yaitu menjadikan seorang anak mampu mandiri dan berbudi luhur adalah ditempa pada kehidupan "rakyat" yang kasar, keras, dan penuh tantangan. Kemudian sang pangeran muda pergi ke kota mencari ayahnya. Tetapi perjalanan pencarian pengakuan luhur tersebut kadang harus dilalui dengan mempertaruhkan kadikjayaan, berperang atau mengikuti syembara mengalahkan lawan. Sampai mendapatkan sebuah pengakuan dan dianugrahi kekuasaan. Kekuasaan adalah perangkat "halus" dari badan *wadak* yang disebut pribadi. Perangkat mobilitas pencarian kualitas hidup dalam pengalaman estetik seperti dalam tabel di bawah ini.

Orentasi	Orentasi Status	Orentasi institusi sosial	Alam/ lingkungan	Sumber nilai
Estetika	Gusti (Raja)	<i>Kekerabatan</i> (keluarga) atau komunitas	Istana/negara	Hukum Negara/religi (etika)
	Kawula (Rakyat)	<i>Paseduluran</i> (solidaritas)	Desa/manca	Morma sosial/ adat/religi (moralitas)

Tabel di atas bukan sebuah pola dikotomis atau pertentangan, tetapi sebuah konsep integralistik-holistik (solidaritas-komunitas) dalam upaya memaknai fenomena dalam kehidupan sosial budaya masyarakat Jawa. Maka orientasi vertikal yang dimaknai sebagai *Kawula-Gusti*. Zoetmulder memaknai keterpaduan *Kawula – Gusti* sebagai berikut.

Kawula-Gusti, Tuhan dan manusia digambarkan dengan dalang dan wayang berhadapan-hadapan dalam relasi yang kait-mengkait, saling tergantung, yang satu tak dapat ada tanpa yang lain. Bila tiada *Gusti*, maka tiada pula *Kawula*. Dengan demikian pandangan umum mengenai *Kawula* dan *Gusti*, mengenai pencipta dan buah ciptaan (2000:310).

Memperhatikan relasi integralistik-holistik (solidaritas-komunitas) tersebut akan memberikan pemahaman konsep ruang kosmik yang disebut *Mandala Mencepat*, yaitu mendudukan relasi paradoksal tentang “kemanunggalan”. Adapun ruang kosmik tersebut dapat digambarkan sebagai berikut.



Skema *Mandala Macapat* tersebut telah merupakan produk simbol tentang pemahaman ruang kosmos, yang bersifat makro dan mikro, di dalam diri manusia atau di luar diri manusia (Hidajat, 2006:17-18) Dalam posisi horizontal menunjukan kedudukan antara relasional *Kawula* di ranah *kiwa* (kiri) dan *Gusti* atau Raja di ranah *tengen* (kanan). Pemahaman ruang mikrokosmos ini telah membentuk sebuah pola estetik hukum panggung yang memahamkan pada masyarakat Jawa tentang adanya *bala*

kiwa yang jelek (*antagonis*), kasar atau jahat, dan *bala tengen* yang baik (*proptagenis*), *alus* atau baik. Sehingga sumber kebaikan selalu dipahami dari “kanan” atau atas. Penyaji yang datang selalu dimaknai dari “Barat” dan kesembuhan (obat) dari Timur. Panas yang ditimbulkan dari api selalu dipertentangkan dengan air. Selatan tempat marabahaya dan utara merupakan tempat keselamatan. Demikian pula pemahaman drajat jender, drajat wanita-pria juga dikonstruksi dari konsep paradoksal “kiwa” – “tengen”. Konsep tersebut dikenal dengan sebutan “mono dualitas” atau dua yang satu (*manunggal*). Seperti yang dikemukakan oleh Jakob Sumardjo sebagai berikut.

Dualitas keberadaan ini terdapat di dunia wadag manusia. Semua hal di dunia ini terbagi menjadi dua pasangan oposisi. Ada laki-laki dan perempuan. Ada kanan dan kiri. Depan dan belakang. Utara dan Selatan. Pikiran dan perasaan. Baik dan jahat. Malam dan Siang. Semua pasangan oposisi itu lazimnya dikategorikan dalam bahasa “kelaki-lakian” dan “keperempuanan”. Misalnya, tangan kiri itu perempuan, tangan kanan laki-laki, Bagian kiri-belakang rumah adalah perempuan, dan bagian kanan depan adalah laki-laki, Matahari adalah laki-laki, bulan adalah perempuan (2002: 5)

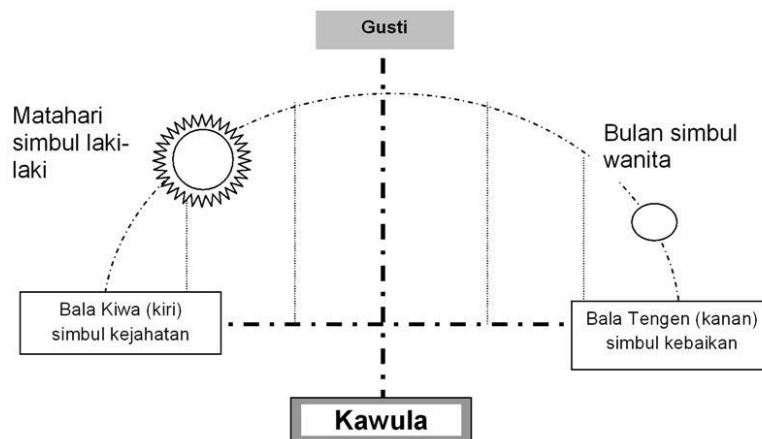
Konsep Monodualitas dapat disetarakan dengan pemahaman ruang estetik dalam mengeskpresikan seni, yaitu seperti yang diterapkan pada seni pertunjukan wayang purwa sebagai berikut.

Panggung wayang kulit adalah batang pisang yang di atasnya terbentang kain putih (*layar/geber*) dan di bagian kanan dan kiri di *samping* (berjajar) sejumlah wayang (*simpingan*). Tepat ditengahnya ditancapkan *kayon* atau *gunungan*. Penancapan *kayon* itu sebelum dan sesudah pertunjukan.

Rentangan *kelir* (*layar*) secara imajinatif melukiskan *jagad* (dunia). Dari sana dapat ditarik sebuah busur yang menggambarkan perjalanan surya (Matahari dan Rembulan). Sedang

kedua belah sisi yang dibagi oleh gunung merupakan daerah yang memiliki suasana dan arti simbolis tertentu, dan keduanya mempunyai sifat yang kontradiktif, seperti: balik dan buruk, lemah dan kuat, benar dan salah, dan sebagainya. Sebagai mana dapat diperhatikan pada skema di bawah ini.

berarti keluar dan jika pergi ke arah kanan berarti masuk (*exit*). Di sini tidak lazim penggunaan arah diagonal, semua pembentukan arah bersifat frontal (Hidajat, 1989:32).



Wayang wong membentuk pola-pola ruang yang berdasarkan sifat-sifat tersebut, namun peralihan dari pola dua dimensional menjadi tiga dimensional, tentunya mengalami penyesuaian. Selain formasi yang lazim disebut *gawang*, juga masih ada pembagian level dan konteks ke ruangan, seperti posisi *jengkeng* (jongkok), bersila (*sila*), dan berdiri (*tanjak*). Hal ini bukan saja memenuhi aspek keruangan semata tetapi semua itu merupakan simbol yang dicerap secara visual.

Pembagian ruang kiri dan kanan juga mempunyai makna arah yang didasarkan atas bentangan perjalanan surya. Di sebelah kiri menggambarkan arah munculnya matahari atau rembulan dan bagian kanan tempat untuk terbenam. Arah tersebut ditafsirkan; jika anak wayang datang dari kiri (*entrance*) berarti datang, masuk, tiba. Jika pergi ke arah kiri (*exit*) berarti meninggalkan tempat, pergi, atau *budalan*. Jika anak wayang datang dari kanan (*entance*)

Pemahaman ruang tiga dimensional seringkali dapat dipahami dengan cara pembalikan makna kanan-kiri menjadi muka (baik)-belakang (buruk), sehingga wanita dimaknai berdasarkan pemahaman tersebut, yaitu wanita dimaknai sebagai "kanca wingking" (teman belakang) (Sukri & Sofwan, 2001: 85), tetapi laki-laki tidak disebutkan sebagai "Kanca ngajeng" (teman depan). Sesuatu yang tidak dinamai diberi identitas (tidak mempunyai istilah lawan) seringkali bersifat "nilil", yaitu kosong. Kekosongan dalam pikiran masyarakat Jawa menunjukkan sesuatu yang tidak berwujud, makna yang bersifat absolute.

Pemahaman "ruang" dan "posisi" menjadi sebuah orientasi konstruktif bentuk perwujudan figur wayang, wanita selalu divisualisasikan "kecil" atau "alus" sementara laki-laki divisualisasikan "besar" atau "gagah". Laki-laki yang dianggap berwatak baik, lemah lembut, halus (*alus*) selalu divisualisasikan "kecil". Relasional konsep proposional tersebut

membutuhkan kajian morfologi seni rupa wayang yang lebih mendalam.

Sementara pemahaman makrokosmos yang menempatkan secara posisional antara *Kawula* dan *Gusti* secara vertikal adalah pemahaman spiritual, yaitu menempatkan hubungan antar Tuhan dan hamba (umat). Kedudukan semacam ini menunjukkan pola Patrimonial, yaitu sumber kebenaran datang dari "atas". Laki-laki dalam rumah tangga selalu disebut sebagai "kepala rumah tangga"; kepala berarti "atas", wanita (ibu) dan anak-anak menjadi anggota keluarga. Anggota berarti pada posisi "bawah" atau "belakang". Relasi yang selalu diinterpretasikan dalam berbagai tindakan sosial dan estetis bersumber dari pemahaman politis dari fungsi raja. Jan Wisseman Chistie menyatakan dalam salah satu artikelnya berjudul "Raja dan Rama: Negara Klasik di Jawa Masa Awal" mengemukakan tentang fungsi raja sebagai berikut.

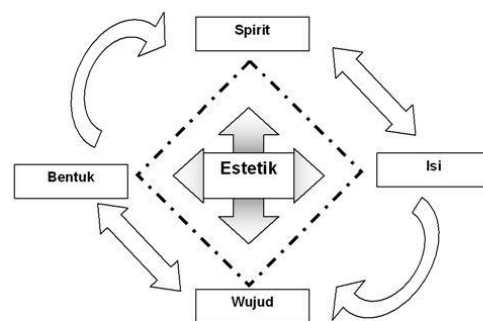
Fungsi raja untuk mencerminkan dunia yang khudus. Aspek martabat raja ini penting, bahkan dalam priode Islam: Kisah Raden Patah dan lain-lain membuat jelas, bahwa meskipun ada perubahan agama dengan masuknya Islam, penguasa harus terus memandang dan bertindak sebagai raja Jawa. Bencana akan timbul setiap adanya penyimpangan gaya hidup yang telah ditetapkan sebelumnya. itu merupakan citra yang disampaikan sekaligus ke atas dan ke bawah: Istana raja Majapahit tidak saja sebagai gambaran kerajaan Indra, tetapi juga merupakan kerajaan dunia (Gesick, 1989:23)

Konsep relasi atas – bawah dalam pemahaman mistik yang bersumber dari filsafat India seperti yang dikemukakan oleh Jakob Sumardjo sebagai berikut.

Ajaran "naik" dan "turun" dalam hubungan penyatuan manusia dengan "Tuhan" ini, terdapat dalam ajaran tantrayana. Gejala tantra telah ada di

Indonesia sejak abad ke – 8 sampai 11, seperti Borobudur, Kitab Sang Hyang Kamahyanikan, dan sekte Kalacakra zaman Singasari. Tantra merupakan ajaran rahasis, karena sangat intelektual, berlaku di lingkungan amat terbatas kaum elit (esoterik). Tantra buskin aliran filsafat, tetapi "jalan" atau "metode" pencapaian kesatuan dengan Yang Mahaada (2002: 41).

Ajaran tersebut telah berkembang sangat pelik dalam kehidupan masyarakat Jawa, dan telah menyatu dalam sistem pola berpikir yang sangat mendalam, bahkan telah memberikan berbagai penafsiran. Pembahasan ini mencoba untuk menyandarkan dan memberikan sebuah interpretasi untuk mendapatkan pemahaman tentang estetika. Oleh karena itu konsep mistis tersebut lebih dimaknai secara kongkrit, yaitu sebuah sikap untuk menjalin antara realitas "material" dan "spirit". Pada penciptaan karya seni pada umumnya menyandarkan pada dua hal tersebut, yaitu ada "materi" sebagai bahan baku yang diperlakukan dengan menggunakan alat-alat tertentu sehingga menampilkan sebuah perwujudan. Wujud sebuah karya seni akan memberikan sentuhan emosional, ketika karya tersebut mampu mempertemukan yang disebut "isi", dalam hal ini disebut sebagai "spirit" atau jiwa. Menyatunya (*manunggal*) antara wujud dan spirit akan melahirkan yang disebut estetika, maka dapat digambarkan pada sekema berikut ini.



Skema tersebut memberikan gambaran bahwa konsep interaksional-holistik antara Wujud (bentuk) akan mencari/menemukan, atau bersatu dengan spirit(isi) yang pada tataran tertentu akan memunculkan citra estetik. Pencitraan estetik yang dipresentasikan antara pertemuan wujud + spirit hadir dalam secara simbolistik. Dalam wacana spiritual dipahami sebagaimana keberadaan tokoh-tokoh (raja) yang direstui oleh Dewata (penguasa kayangan). Fenomena eksistensial tersebut dikenal adanya para raja-raja Jawa yang dianggap sebagai titisan Dewa. Sebagai contoh Prabu Krisna dengan nama kecilnya Narayana merupakan titisan Dewa Wisnu; perannya di dunia adalah mendampingi para titisan para dewa, yaitu Pandawa Lima yang dianggap sebagai simbol kebenaran dan sekaligus para pengamal kebajikan (kebaikan). Pihak Pandawa Lima disebut dengan "bala tengen" (anggota kanan). Dalam lakon Ramayana menempatkan Sri Rama sebagai titisan Wisnu yang berperan sebagai pemusnah angkara murka yang disebarkan oleh Rahwana atau Dasamuka.

Perlawanan yang digambarkan dalam lakon-lakon Wayang Purwa pada hakekatnya bukan realitas, tetapi lebih menekankan pada aspek simbolis yang bersifat paradoksal. Pertentangan bukan perlawanan. Hilangnya angkara murka bukan berarti melahirkan suatu tata dunia yang tentram, demikian juga kalahnya kebaikan bukan berarti alam semesta menjadi rusak berantakan. Tetapi keduanya selalu ditempatkan dalam sebuah tataran yang disebut "holistik" menyeluruh, menyatu, bahkan dianggap kedua aspek paradoksal tersebut bergulat secara abadi dalam diri manusia semasa ada di dunia. Karena dalam realitas paradoksal tersebut terciptanya sebuah kondisi yang dinamis. Sumber pemahaman tersebut di kemukakan oleh Kirdjik dalam bukunya *Wayang Liederer*; Biografi Politik Budaya Noto Soerotom sebagai berikut.

Simbol dalam wayang ini menceritakan dalam setiap lakonnya suatu yang merupakan gambaran simbolik segala peristiwa dunia. pertarungan, baik betiniah maupun fisik, antara kebaikan dan

kejahatan. Perang Baratayuda – Kemenangan Pandawa atas Kurawa merupakan perlambang pertarungan batin setiap manusia (2002:64).

Estetika Jawa

Istilah estetika pada awalnya berasal dari kata "aesthesis" berasal dari bahasa Yunani dan berarti pencerapan, persepsi, pengalaman, perasaan, pemandangan. Kata ini untuk pertama kali dipakai oleh Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), seorang filsuf Jerman, menguraikan tentang cabang filsafat yang melingkupi realitas seni dan keindahan. Paparan tentang pemahaman estetika tersebut dikemukakan dalam buku berjudul *Meditationes Philosophicae de Nomullis ad Poema Pertinentibus* (1735). Karya tersebut diterjemahkan dalam edisi bahasa Inggris berjudul *Reflections on Poetry* (1954). Maka pada pembahasan ini dimaksudkan untuk mencari unsur-unsur estetika (keindahan) yang dapat digali dari kearifan lokal, dalam hal ini yang tersimpan dalam budaya Jawa. Salah satunya adalah dalam wayang purwa.

Wayang sebagai produk budaya Jawa memberikan suatu pandangan ke dalam hidup mistik Jawa yang telah meresap dalam kehidupan masyarakat. Wayang memberikan pemahaman tentang semesta kehidupan, baik sosial, politik, pendidikan, religius, dan juga seni (keindahan) kepada masyarakat Jawa dalam memecahkan persoalan-persoalan yang penting dalam kehidupan. Dalam kaitan tersebut sudah barang tentu, wayang purwa pada sisi tertentu memberikan sebuah pandangan yang memberikan kesadaran pada masyarakat, yaitu tentang keindahan (estetik).

Estetik yang dimaksud adalah sebuah citraan nilai-nilai yang dapat ditangkap rasa dan jiwa. Masyarakat Jawa memahami citraan estetik (keindahan) termanifestasikan dalam berbagai perwujudan mulai dari sikap hingga wujud. Tetapi wujud tidak selalu mampu digunakan sebagai acuan menggali makna, tetapi makna itu dikonstruksi di luar wujud. Hal ini merupakan pemahaman dari paparan konsep di atas, yaitu "manunggal", "nyawiji", atau "manjing". Maka pemahaman tersebut muncul sebuah etimologi

estetika yang menempatkan sebuah citraan seni sebagai *Endah, Edi, Peni, lan Migunani*. Empat prinsip tersebut memberikan suatu kriteria yang disebut seni. (1) *Endah* yang merupakan suatu citraan wujud dari sesuatu yang mampu dideteksi dengan panca indra, seperti rasa menyenangkan, menentramkan, memuaskan, atau mengharukan. Sehingga *endah* ini berrelasi dengan sifat feminisme, yaitu *Elok* (cantik), *Denok* (menyenangkan), *Lulut* (menghayutkan), *Nges* (menggetarkan). *Nges* diidentifikasi oleh Sapardi Djoko Darmono sebagai kompetensi seorang Dalang yang mampu menciptakan suasana pertunjukannya mengharukan (2000:368) Wujud visual berupa *tatah sungging* wayang yang digarap dengan teknik "ngrayit" (kecil dan halus). Pencapaian tataran *endah* membutuhkan ketekunan, kesabaran, dan menata seluruh perasaan yang mampu menyatukan dengan objek seninya. Seorang dalang dimungkinkan untuk mampu mengendalikan emosi, agar apa yang diekspresikan mampu jadi *pangeram-eram* (menyenangkan), (2) *Edi* adalah citraan keindahan dari sikap yang ditangkap melalui penghayatan rasa, yaitu terkait dengan etika dan moralitas yang berkaitan dengan aspek "bener" dan "pener" serta didasari dengan sikap religius tercermin pada *Peni*. Sifat kearah *Edi* lebih condong pada maskulinitas, seperti mengarah pada perwujudan yang "bagus", *Besus, Cakrak, Cakrik*, atau *Rengguh*. Menghayati karakter-karakter yang gagah, kuat, dan tekanan suara yang rendah dan mantap. Maka Ki Dalang dalam memainkan wayang diperlukan suatu ketrampilan yang membuat orang terpesona, (3) *Peni*, yaitu citraan estetik yang menunjukkan antara wujud, sikap, dan nilai intrinsik (konseptual, intelektualitas, dan religius) maka seringkali digabungkan menjadi *Edipeni*. Sariyono memahami *Endah, Elok, Edipeni*, dan *Peni* sebagai berikut. *Endah* berarti indah yang memikat, *Elok* berarti bagus yang menawan, *Edipeni* berarti indah yang mempesona...*Edi* biasanya diartikan indah luarbiasa, sementara *Peni* diartikan indah yang berharga (2006: 119-212). Seni dalam pemahaman budaya Jawa tetapi tidak hanya berhenti pada tataran teknis, atau seni untuk seni (*l'art pour l'art*). Bahwa seni dalam lingkup

budaya Jawa adalah seni yang bersifat fungsional, karena berkaitan dengan harapan menyejahterakan komunitas, sehingga kereteria estetik harus bersita *Migunani*, yaitu berfaedah, berguna, mempunyai dampak praktis dalam kehidupan. Faedah artinya memberikan dampak pada kesejahteraan lahir atau batin, orang melihat wayang mampu memahami aspek sosial, moral, hingga religius. Maka pertunjukan wayang tidak hanya semata-mata sebagai seni hiburan yang disebut tontonan, tetapi juga seni *tununtan* (Widayat, 2006:81), petunjuk yang berisikan nasehat-nasehat moralitas serta spiritual yang bersifat mendidik masyarakat. Purwadi dalam artikelnya berjudul *Nilai Pendidikan Budi Pekerti dalam Seni Pewayangan* (2006) dikemukakan sebagai berikut.

Wulangan yang diterapkan pada *pathet nem* merupakan ajaran yang bersumber dari lingkungan hidup lahir dan sebagai dari lingkungan hidup batin. Gambaran alam benda dan alam biologis di dalam *jenturan jejeran*. Pada pengembaran keadaan alam ini diharapkan selalu mengingat kesatuan hidup, meliputi manusia, alam sekitarnya dan kekuasaan Tuhan. Tata lulu dalam alam manusia atau masyarakat disesuaikan dengan tata susial yang berlaku dalam suatu budaya. Namun di sini juga diingat latar belakang kesatuan hidup dan usaha mencari kesempurnaan. Lingkungan hidup alam bagin diambil ajaran-ajaran yang membawa manusia dari rasa nafsu naluri dan rasa ke-akuan meningat ke dalam rasa kesusilaan dan pengalaman dalam masyarakat (2006: 71-72)

Fenomena citra estetik Jawa tersebut dapat disimbolkan melalui jari tangan, yang ditujukan pada (1) *Endah* simbolnya adalah jari kelingking, hal tersebut dapat dikaitkan dengan bahwa *small is beauty*, maka untuk mengartikan barang yang indah sering berkaitan dengan istilah "rawit" atau kecil, atau *remit* (detail), (2) *Edi* simbolnya jari manis, yang selalu mengenakan cincin yaitu menandakan suatu sikap yang luhur atau diluhurkan, utama, atau memiliki *kautaman*, (3) *Peni* simbolnya

adalah jari tengah, sesuatu yang di tinggikan seringkali memiliki jiwa yang lapang, *legowo*, *pasrah*, *narima*. Ini tampak pada vokal dolanan Jawa; *entik-entik patenana nyi temunggul*, *aja dhi*, *aja dhi*, *dulur tuwa malati.*, *ya bener*, *ya bener*. Arti vokal dolanan Jawa tersebut menunjukkan bahwa jari telunjuk menyuruh jari kelingking (*enthik*) untuk membunuh jari tengah (*nyi temunggul*). Jari manis melarang, dan berkata bahwa membunuh saudara tua itu nanti akan mendapatkan celaka, seraya jempol menimpali dan menegaskan; benar!

Sikap estetik Jawa mentabukan untuk bersifat hianat, durhaka, atau melakukan penyimpangan etika moral, selalu menjunjung tinggi yang hikmat (kontemplatif), luhur, dan selalu terkait dengan nilai penghayatan tentang esensi Tuhan. Otentasi yang bersifat transcendental tersebut, maka setiap kreator selalu menampilkan kepemilikan, tetapi lebih cenderung menyerahkan pada "Raja", sehingga istilah seni disebut dengan "kagunan". Ini pengormatan dan sekaligus sebuah implementasi holistik-totalitas. Hirarkis dalam bahasa Jawa yang terdiri dari *ngoko* hingga *karma*, sudah barang tentu stratifikasi berbahasa ini bukan disediakan sebagai sarana hegemonitas, tetapi sebuah ruang untuk menjunjung keluhuran. Drajat pangkat merupakan sebuah prestasi dalam pencapaian nilai dalam kehidupan sosial. Petani selalu menginginkan keturunannya berada di kota (Negara). (4) *Migunani* (fungsional), yaitu disimbolkan dengan jari telunjuk. Jari telunjuk dalam pemahaman Jawa menjadi sesuatu yang sangat tinggi drajatnya, dan sekaligus mencerminkan kekuasaan yang bersifat absolute. Orang dapat juga memaknai sikap yang bersikap konservatif. Tetapi semua itu merupakan suatu pencapaian tertinggi jika sesuatu menjadi sangat berguna. Dalam kehidupan sosial pencapaian drajat pangkat tersebut dikemukakan oleh Mulder, sebagai berikut.

Dari sudut hidup sehari-hari, ini berarti bahwa seseorang yang mengetahui sopan-santun dan rasa malu adalah orang baik. Karena ia akan hidup sesuai dengan tatakrama dan akan merasa malu apabila ada orang

melihatnya melanggar tatakrama itu. Aturan-aturan dianggap baik dan orang harus hibup sesuai dengan aturan-aturan itu. Penyimpangan – apapun tujuan atau alasannya – adalah buruk dan membahayakan harmoni sosial. Orang harus menjadi konservatif dan hidup sesuai dengan prinsip solidaritas sosial. Kedudukan lebih tinggi menurut sikap hormat, siapa pun juga orang yang memiliki simbol kedudukan yang harus dihormati itu. Simbol mencipatkan isi; itulah organisasi formal yang berlalu dan harus dipertahankan, seperti dalam pergaulan sopan di mana basa-basi dan senyaman menyembunyikan pelbagai maksud dan perasaan (1983:56).

Secuil besi menjadi sangat berguna ditangan seorang empu keris. Tetapi besi yang bagaimana yang dapat menjadi keris tentunya tidak sembarang keris, Secuil besi dari pecahan gada milik Raden Samba, mengakibatkan ayahnya Sri Prabu Krisna menemui ajalnya. Maka dalam pengetrapan estetik dalam kehidupan sosial, ketika orang Jawa memilih menantu. ada kreteria yang disebut dengan *bibit*, *bobot*, dan *bebet* (Sukri & Sofwan, 2001:51). Pencapaian nilai keluhuran tersebut akan mendapat pengakuan yaitu acungan jempol. Jempol merupakan simbol legitimasi sosial, dan sekaligus mengikat komunitas. Sekuat apapun tenaga seseorang jika tidak memiliki *jempol* tentu tidak akan dapat pengayungan pedang.

Selain daripada paparan tersebut di atas, pada dasarnya estetika-simbolik dalam budaya Jawa berorientasi pada etimologi yang disebut dengan "*jumbuh*", yaitu menyatu, atau manunggal. Isi akan menyatu dengan wadah. *Jumbuh* mengisyaratkan suatu tata bentuk yang disebut "*wangun*" atau "siku", kalau tidak *jumbuh* antara isi dan wadah menjadi "*wagu*". Pemahaman "*wangun*" (Saryono, 2006: 142-143) tidak dapat dilatihkan berupa teoritik, tetapi harus diterjuni secara langsung dalam proses kreatif, istilah yang digunakan pada proses kreatif untuk mencapai tarap *wangun* adalah "*mbebes*"; sehingga mencapai *jumbuhing rasa lan kang dirasakake* (menyatunya rasa dan yang dirasakan) sehingga kreator mampu masuk secara mendalam, atau "*ngeli*"

menghayutkan diri mengikuti proses terbentuknya suatu produksi karya seni, istilah lain yang lebih mendalam adalah “*manjing*” menyatu. Seorang kreator yang mencapai taraf kautaman mempunyai kemampuan “*manjing*”, yaitu menyatukan segenap perasaannya secara total. Sehingga karya yang dihasilkan benar-benar *mapan*. Pengertian *mapan* ini berkaitan dengan aspek “*bener*” dan “*pener*”, sehingga istilah *mapan* ini adalah *lungguh* (duduk); *lungguh ana papan sing bener lan pener* (duduk di tempat yang benar). Pencapaian estetika yang demikian ini yang bersifat fungsional atau *migunani*.

Kesimpulan

Estetika Jawa berkait erat dengan seni pertunjukan wayang yang memberikan pemahaman tentang semesta kehidupan, baik sosial, politik, pendidikan, religius, dan keindahan. Masyarakat Jawa memahami citraan estetik (keindahan) yang termanifestasikan dalam berbagai perwujudan, mulai sikap hingga wujud. Estetik Jawa dapat disimbolkan melalui jari tangan, yang ditujukan pada pada (1) *Endah* simbolnya adalah jari kelingking, hal tersebut dapat dikaitkan dengan bahwa *small is beauty*, maka untuk mengartikan barang yang indah sering berkaitan dengan istilah “*rawit*” atau kecil, atau *remit* (detail), (2) *Edi* simbolnya jari manis, yang selalu mengenakan cincin yaitu menandakan suatu sikap yang luhur atau diluhurkan, utama, atau memiliki *kautaman*, (3) *Peni* simbolnya adalah jari tengah, sesuatu yang di tinggikan seringkali memiliki jiwa yang lapang, *legowo*, *pasrah*, *narima*. Ini tampak pada vokal dolanan Jawa; *entik-entik patenana nyi temunggul, aja dhi, aja dhi, dulur tuwa malati., ya bener, ya bener*. Arti vokal dolanan Jawa tersebut menunjukkan bahwa jari telunjuk menyuruh jari kelingking (*enthik*) untuk membunuh jari tengah (*nyi temunggul*). Jari manis melarang, dan berkata bahwa membunuh saudara tua itu nanti akan mendapatkan celaka, seraya jempol menimpali dan menegaskan; benar!

Sikap estetik Jawa mentabukan untuk bersifat hianat, durhaka, atau melakukan penyimpangan etika moral, selalu menjunjung tinggi yang hikmat (kontemplatif), luhur, dan selalu terkait dengan nilai penghayatan tentang esensi Tuhan. Otentasi yang bersifat transcendental tersebut, maka setiap kreator selalu menampilkan kepemilikan, tetapi lebih cenderung menyerahkan pada “Raja”, sehingga istilah seni disebut dengan “kagunan”. Ini pengormatan dan sekaligus sebuah implementasi holistik-totalitas. Hirarkis dalam bahasa Jawa yang terdiri dari *ngoko* hingga *karma*, sudah barang tentu stratifikasi berbahasa ini bukan disediakan sebagai sarana hegemonitas, tetapi sebuah ruang untuk menjunjung keluhuran. Drajat pangkat merupakan sebuah prestasi dalam pencapaian nilai dalam kehidupan sosial.

Estetika simbolik dalam budaya Jawa juga berorientasi pada etimologi yang di sebut *jumbuh*, yaitu menyatu, atau manunggal. Isi akan menyatu dengan wadah. *Jumbuh* mengisyaratkan suatu tata bentuk yang disebut “*wangun*” atau “*siku*”, kalau tidak *jumbuh* antara isi dan wadah menjadi “*wagu*”. Pemahaman “*wangun*” (Saryono, 2006: 142-143) tidak dapat dilatihkan berupa teoritik. *jumbuh* harus juga bisa dalam taraf *manjing* atau menyatu, yaitu menyatukan segenap perasaannya secara total sehingga karya yang dihasilkannya dapat *mapan*.

Pengertian *mapan* ini berkaitan dengan aspek “*bener*” dan “*pener*”, sehingga istilah *mapan* ini adalah *lungguh* (duduk); *lungguh ana papan sing bener lan pener* (duduk di tempat yang benar). Pencapaian estetika yang demikian ini yang bersifat fungsional atau *migunani*.

Kepustakaan

- Aryandini S, Woro. 2002. *Wayang dan Lingkungan*. Jakarta: Universitas Indonesia Press.
- Darmono, Sapardi Djoko. 2000. *Priayi Abangan*. Yogyakarta: Bentang Budaya

- Gesick, Lorraine. 1989. *Pusat, Simbol, dan Hirarki Kekuasaan*. Jakarta; Obor Indonesia.
- Hidajat, Robby. 1999. "Pengaruh Pendidikan Koreografi Terhadap Penembangan Interpretasi Arti Simbolis Penggarapan Pola Lantai dalam Penciptaan Seni Tari" Artikel pada Jurnal *Wartascientia* Edisi Th.XVIII, no 47 Mei 89. Malang: IKIP Malang.
- Hidajat, Robby. 2006. "Relasional Simbolis Desa, Sungai, dan Pundhen dengan Pertunjukan Wayang Topeng Malang di Dusun kedungmonggo, Karangpandan Malang. Artikel pada jurnal Kebudayaan Jawa *Kejawen*; Vol 1, no 2 Agustus 2006. Yogyakarta Narasi Yogyakarta.
- HK. Nurdien (Ed.) 1982. *Perubahan Nilai-Nilai di Indonesia*. Bandung: Alumni.
- Kerdijk, Rosa M.T. 2002. *Wayang-Lieder*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Kuntowijoyo. 1987. *Budya dan Masyarakat*. Yogyakarta: Tiara Wacana Yogya.
- Mulder, Niels. 1983. *Kebatinan dan Hidup Sehari-Hari Orang Jawa*. Jakarta: Gramedia.
- Mulder, Niels. 1996 [cetakan 7]. *Kepribadian Jawa dan Pembangunan Nasional*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Mulder, Niels. 1996. *Pribadi dan Masyarakat di Jawa*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Nurgiyantoro, Burhan. 1989. *Trasformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- Purwadi. 2006. "Nilai Pendidikan Budi Pekerti dalam Seni Pewayangan" Artikel pada jurnal Kebudayaan Jawa *Kejawen*; Vol 1, no 2 Agustus 2006. Yogyakarta Narasi Yogyakarta.
- Saryono, Djoko. 2006. *Pergumulan Estetika Sastra di Indonesia*. Malang: pustaka Kayutangan.
- Sedyawati, Edi & Djoko Darmono, Sapardi. 1983. *Seni Dalam Masyarakat Indonesia*. Jakarta: Gramedia.
- Sukri, Sri Suhardjati & Sofwan, Eodom. 2001. *Perempuan dan Seksualitas dalam Tradisi Jawa*. Yogyakarta: Gema Media.
- Sumarjo, Jakob. 2002. *Arkeologi Budaya Indonesia*. Yogyakarta: Qalam
- Widayati, Afendy. 2006. "Metruk: Menyuarakan Karakter Orang Jawa" Artikel pada jurnal Kebudayaan Jawa *Kejawen*; Vol 1, no 2 Agustus 2006. Yogyakarta Narasi Yogyakarta.
- Ws, Suryadi. 1984. *Menuju Pembentukan Wayang Nusantara*. Solo: Tiga Serangkai.
- Zoetmulder, P.J. 2000 [cetakan 4]. *Manunggaling Kawula Gusti; Pantheisme dan Monisme dalam Sastra Suluk Jawa*. Jakarta: Gramedia.